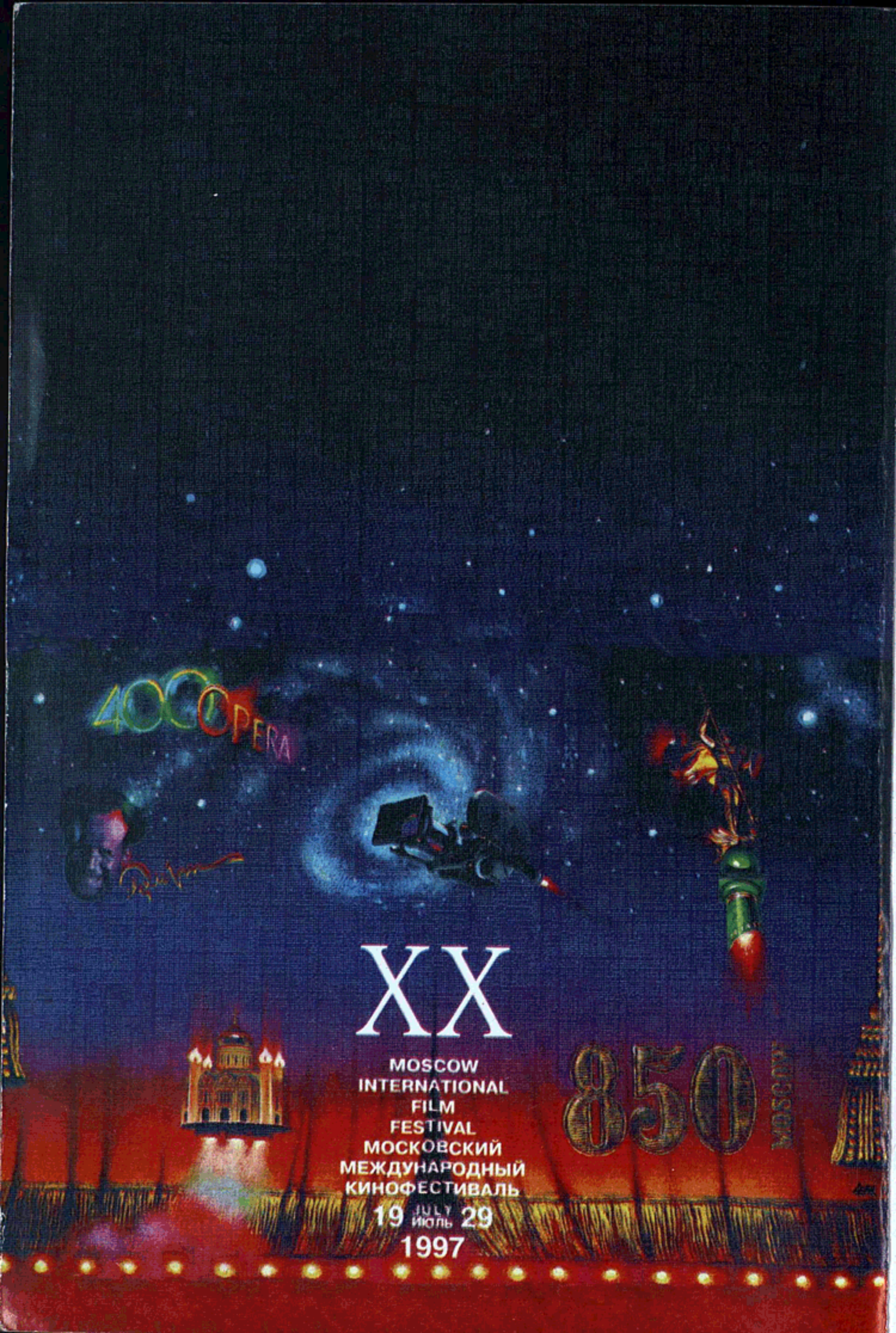
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

74


400 OPERA
XX
MOSCOW
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
19 JULY ИЮЛЬ 29
1997
850
MOSCOW

«ИК»

ПРЕДЛАГАЕТ

«ОДИН И БЕЗ ОРУЖИЯ»,
«В СТРЕЛЯЮЩЕЙ ГЛУШИ»,
«ЗЕРКАЛО ДЛЯ ГЕРОЯ»,
«СВ. СПАЛЬНЫЙ ВАГОН», «РОЙ»,
«ПАТРИОТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ»,
«МАКАРОВ», «МУСУЛЬМАНИН», «ДОРОГА»
Владимира Хотиненко

«ЧТО? ГДЕ? КОГДА?», «ПОЛЕ ЧУДЕС»,
«КОЛЕСО ИСТОРИИ», «УГАДАЙ МЕЛОДИЮ»,
КВН, «СВОЯ ИГРА»,
«ДОГ-ШОУ «Я И МОЯ СОБАКА» —
телевизионные игры

«ЗАЙКА МОЯ» —
ТВ-клип

«КАФЕ ОБЛОМОВ», «АКУЛЫ ПЕРА»,
ДИСК-КАНАЛ, «ПРОГРАММА «А»,
«У КСЮШИ», «МУЗОБОЗ»,
«МУЗЫКА ВСЕХ ПОКОЛЕНИЙ» и другие
телевизионные музыкальные программы

«JUDENKREIS, ИЛИ ВЕЧНОЕ КОЛЕСО»
(«Judenkreis, або Вічне колесо»)
Василия Домбровского

«ОДИН СРЕДИ ЖЕНЩИН» (Allein unter Frauen),
«МАЛЕНЬКИЕ АКУЛЫ» (Kleine Hail),
«ВЗВОЛНОВАННЫЙ МУЖЧИНА»
(Der Bevegte Mann)
Зёнке Вортманна

«ДЕНЬ НЕЗАВИСИМОСТИ» (Independence Day)
Роланда Эммериха

«ПРИНЦИПИАЛЬНЫЙ И ЖАЛОСТЛИВЫЙ ВЗГЛЯД»
Александра Сухочева

«АГАПЭ»
Геннадия Байсака

«БАРХАНОВ И ЕГО ТЕЛОХРАНИТЕЛЬ»
Валерия Лонского

«ШОССЕ» (Freeway)
Мэтью Брайта

«ОТ ЗАКАТА ДО РАССВЕТА»
(From Dusk Till Dawn)
Роберта Родригеса

«МИССИЯ НЕВЫПОЛНИМА»
(Mission: Impossible)
Брайана Де Пальмы

«ПОБЕГ ИЗ ЛОС-АНДЖЕЛЕСА»
(Escape From Los Angeles)
Джона Карпентера

«ДЕТСТВО ГОРЬКОГО», «В ЛЮДЯХ»,
«МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ»
Марка Донского

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПЕРСОНАЛИИ

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

ЛИДИЯ МАСЛОВА 5
Чрево архитектора

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО 11
Автобиография

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО 14
Зеркало для режиссера

Фильмография Владимира Хотиненко 27

Любимые фильмы Владимира Хотиненко

ТВ-РЕЗОНАНС

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ 71
Превратности zapping'a

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА: 94
«Мое назначение — прокладывать рельсы»

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

28 ОЛЕГ АРОНСОН:
«Анонимность — закон телевидения»

39 ВИКТОР МАТИЗЕН
Россия в играх

44 АЛЕКСАНДР МАСЛЯКОВ
КВН — река времени

50 ПЕТР КУЛЕШОВ:
«Я — интертейнер, зарабатываю на жизнь публичными выступлениями»

55 МИХАИЛ ШИРВИНДТ
Дог-шоу с человеческим лицом

60 ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО
«Зайка моя» как «наше всё»

65 ДМИТРИЙ УХОВ
Ди-джеи на ТВ

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

74 АЛЕКСАНДР РУТКОВСКИЙ
«Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями...»

83 К. ТАРХАНОВА
Конспираторы

86 СТАНИСЛАВ Ф. РОСТОЦКИЙ
Праздник общей беды

91 ВИКТОР МАТИЗЕН
С точки зрения души

ИНТЕРВЬЮ «ИК»

СЕРГЕЙ ЛАЗАРУК 110
Диалог кинокультур

ШТУДИИ

МИХАИЛ РЫКЛИН 132
Жиль Делёз: кино в свете философии
ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ 138
Кино 1. Образ-в-движении

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

Из рассказов Билли Уайлдера 163

NON STOP

98 ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Агапэ. Территория подземного перехода
100 ДМИТРИЙ КАРЛОВ
Старое и новое
102 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
С большой дороги
104 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Ночь для живых и мертвецов
106 ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Миссия выполнена
107 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Побег из XXI века

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

117 ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО
Жизнь как жанр

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

148 ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА
Услышь меня, чистый сердцем!

SUMMARY

174

CAFIELD

Предпринятая к столетию кинематографа попытка инвентаризации достижений и перспектив отечественного молодого кино — альманах «Прибытие поезда» — анализировалась в разных аспектах, кроме, может быть, одного — индивидуально-психологического, связанного с условием непременного присутствия в кадре самого режиссера. Условие было задано не из чистого баловства: вопрос о том, какое кино будет делаться в России в XXI веке, — производный от вопроса о том, что за люди будут его делать.

Режиссеры не стали зажиматься, отнеслись к испытанию искренне, и, в общем, каждый из них проговорился, как он представляет свою роль в контексте своего произведения, а если обобщить, то и в контек-

ЛИДИЯ МАСЛОВА

Чрево архитектора

Режиссер Владимир Хотиненко с дочерью Полиной
Фото И.Гневашева

сте всего своего творчества или даже кинематографа в целом. Хван в который раз отрекомендовался как «человек играющий», Балабанов с Месхиевым засвидетельствовали несклонность к эстетизации собственного «Я» (один — как суперэстет в видении внешнего мира, другой — как режиссер с операторством в генах, чувствующий себя привычней за камерой, чем перед ней). Но самым потрясающим — в своем простодушии — образом откликнулся на предложенную игру старший из участников альманаха, располагающий, кстати, и самым большим актерским опытом, — Хотиненко. (Кроме эпизодических ролей начала 80-х — в «Родне» Н.Михалкова и в «Казачьей заставе» В.Живолуба, смахивающей на его же собственные ранние работы, на счету Хотиненко-актера руководитель ансамбля русской песни из фильма 1988 года «За кем замужем певица?» и совершенно неизгладимый образ заграничного капитана в белых шортах из недавно созданной под его

художественным руководством комедии А.Капилевича «Самолет летит в Россию».)

Явление Хотиненко в обличье люмьеровского поливальщика, у которого в саду уже все выросло и урожай давно снят и который перенес свою активность на пыльный вокзальный перрон, в большей степени, чем в остальных новеллах, выглядит волюнтаристским вторжением автора в жизнь собственного детища (какой поливальщик, зачем, с чего это вдруг?), но, наверное, поэтому и запоминается больше. В уверенности, с какой расхаживает по перрону богатырская фигура, облаченная в резиновый фартук, как в кольчугу, и поигрывающая шлангом, как мечом-кладенцом, видится обнадеживающий залог: если кого-то из победителей номинации «Кино. XXI век» мы в XXI веке недосчитаемся, то уж, во всяком случае, не Владимира Ивановича Хотиненко.

Причисленный к обойме «молодых» режиссеров не столько по возрасту, сколько по многообещающему и далеко не исчерпанному потенциалу (как и еще менее юный Дыховичный), Хотиненко — единственный, кто дебютировал с полнометражным фильмом до перестройки со всеми вытекающими идеологическими и художественными последствиями: имея в послужном списке такой пункт, как совместная с П.Фаттахутдиновым работа «Один и без оружия» (1984), человек менее цельный испытывал бы сегодня некоторую неловкость в свете его нынешнего статуса глашатая «русского космизма». Достигающая пика в «Мусульманине» напряженность, с которой Хотиненко трансформирует географические и исторические координаты России в координаты нравственные, была бы совершенно неотразима, если бы творческую биографию автора отличала чистота солженицынского толка. Но Хотиненко чист по-своему. Два года спустя после дебюта он лично расписывается в приверженности героико-приключенческому жанру, сняв боевик «В стреляющей глуши», еще менее выдержанный идеологически: если бывший красный командир один и без оружия охотился за рецидивистом, то оказавшийся в стреляющей глуши рабочий-«двадцатипятитысячник» уже стремится уловлять «души человеческие» — души не понимающих преимуществ коллективизации крестьян. По этому поводу Хотиненко ничуть не комплексует до сих пор, как не комплексовал тогда, перед лицом начавшейся либерализации и переоценки ценностей. Более того, он один из очень немногих режиссеров, которым перестройка пошла на пользу, кто не дрогнул, не заметался, не потерял лица в стремлении поскорей доказать соответствие изменившимся условиям. В «Зеркале для героя» (ставшем в 1987 году одной из перестроечных кинематографических вех) Хотиненко просто продолжил путешествие по страницам отечественной истории (1927 — 1918 — 1949) с тем же присутствием духа, с которым, наверное, продолжал бы ваять крепкие опусы про красных командиров/комиссаров, не произойди в 1985 году ничего судьбоносного. Правда, сценарий Надежды Кожушаной был позаковыристей того, что Хотиненко доводилось снимать прежде, однако и прирост режиссерского профессионализма произошел немалый.

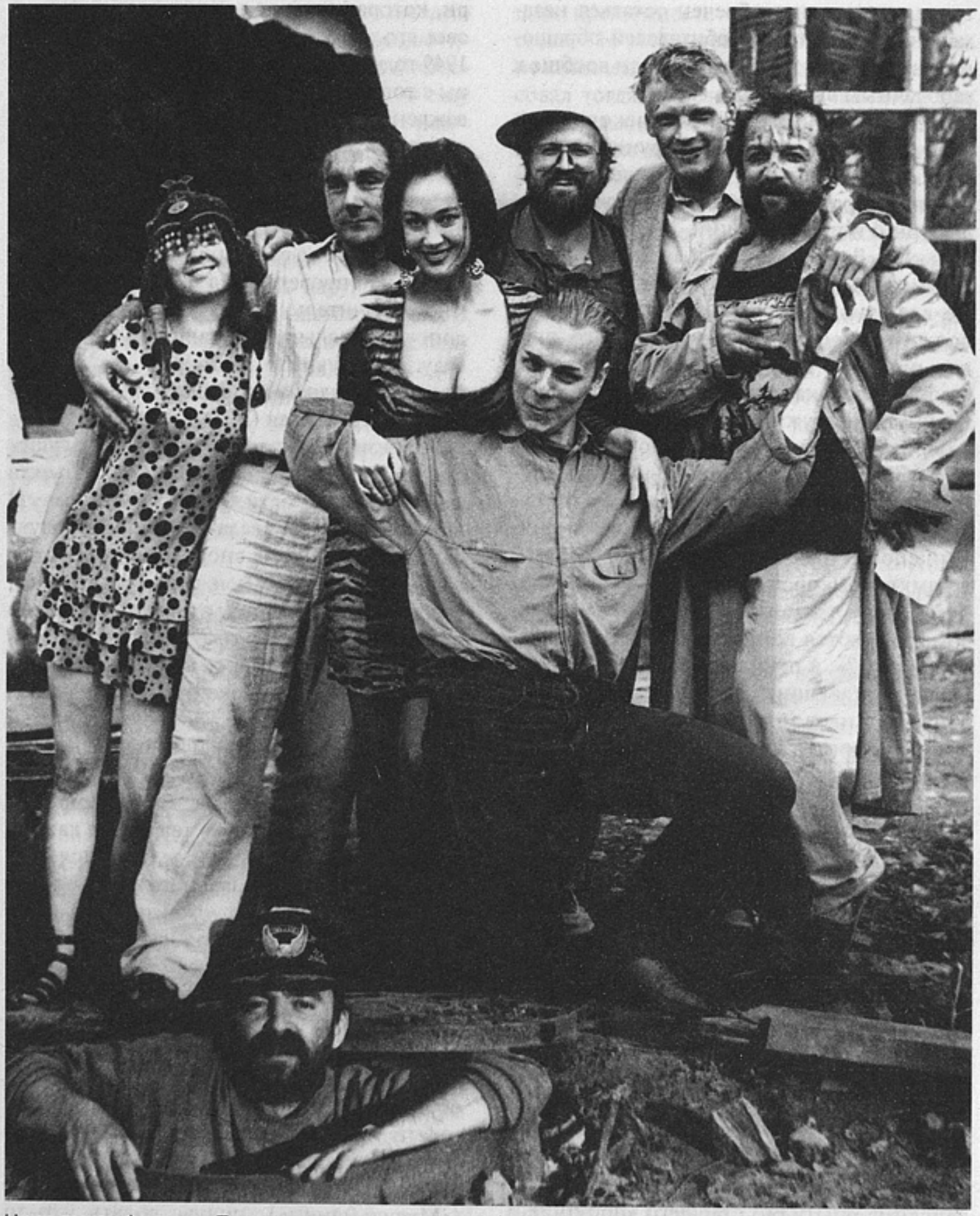
В «Зеркале для героя» впервые обозначено то, что стало главным козырем Хотиненко, его неизменным кредо: кроткое и немногословное, но твердое возражение рациональному скептицизму и умственной созерцательности, ответ с позиций непосредственного искреннего переживания на трезвые, но пресные логические рассуждения. Какие бы все более завуалированные и метафоричные формы ни принимала в дальнейшем эта оппозиция — индивидуальный выбор судьбы или фатальная предопределенность («СВ. Спальный вагон»), интеллигентское западничество или патриархальный коллективизм («Рой»), космополитический демонизм или патриотическая одухотворенность («Патриотическая комедия»), оружие или лирика («Макаров»), обыденный здравый смысл или религиозная вера («Мусульманин»), «золотая клетка» или нищая свобода («Дорога»), — она всегда в той или иной степени будет связана с проблемой самоидентификации, обнаружения, узнавания себя в чувственно воспринимаемом мире. Хотя как раз острота чувственного восприятия не самое сильное место персонажей Хотиненко, и окружающий мир, который выстраивает для них автор, наверное, оттого так невырази-

телен, что заранее обречен остаться незамеченным: взоры его обитателей обращены внутрь себя, друг на друга или вообще к заоблачным высям.

В основании хотиненковского универсума лежит незаметно функциональный поверхностный слой повседневности, в которой каждый день похож на предыдущий и последующий. В сущности, не только в «Зеркале...», но и во всех фильмах Хотиненко герои живут в одном дне, и даже если сюжет предполагает более продолжительное течение времени, то оно, как правило, закручивается водоворотом вокруг человека, сужая круги и грозя вытолкнуть «наружу» — в смерть, в хаос, в Америку. Похоже, этому кино чужда сама идея развития, поступательного движения, протяженности: даже мчащийся куда-то поезд в «СВ» — всего лишь отличный способ надежно запереть персонажей в замкнутом пространстве купе. При таком мироустройстве естественным образом снимаются вопросы типа «Куда ж несешься ты?», а птица-тройка превращается в описывающий бесконечные круги вагон, где живет новый русский — «Чичиков» («Дорога»). Гипертрофированная антропоцентричность хотиненковского кинематографа — закономерный выход для автора, которому трудно сладить с пространством и временем и не остается ничего другого, как сделать персонаж мерой всех вещей.

В «Зеркале...» центральная для Хотиненко проблема самоидентификации героя сформулирована еще весьма прозрачно, благодаря отчетливому сопоставлению двух вариантов поведения в фантастической ситуации путешествия во времени. Вернее, ситуация фантастична только для интеллигента Сергея, обладателя «книжного» ума и, по сути дела, абстрактного «книжного» опыта, проигрывающего житейскому опыту его старшего «попутчика» Андрея. Сергея в этом прошлом, в восьмом мая 1949 года, еще нет, точнее, он существует пока только в материнской утробе, и ему не с кем идентифицироваться, кроме персонажей Брэдбери, неосторожно вмешавшихся в собственное прошлое. Рассудок не позволяет ему верить в реальность окружающих людей, даже обожаемой матери, которая вот-вот должна произвести на свет его самого. Для Сергея все обитатели 1949 года — призраки, едва ли не пришельцы с того света, а случившееся с ним — наваждение, дурной сон; и с точки зрения здравого смысла человека с высшим образованием, не верящего ни в какую мистику, он прав. Но Хотиненко дает понять, что он лично, скорее, на стороне Андрея, который не спорит с героем, ничего не доказывает и не опровергает, а просто, выдержав многозначительную паузу, указывает на лопоухого мальчишку, каким он был в 1949 году: «Знаешь, кто это? Это — я». В этом мальчике Андрею непосредственно, чувственно открывается (почти в духе классического экзистенциализма) его личное существование, нераздельное единство субъекта и объекта, непостижимое рассудком. И все, что он успеет сделать в один злополучный день прошлого, снова и снова отматывающийся к начальной точке, он сделает, чтобы изменить судьбу этого мальчика, не отдавая себе отчета в том, что его собственная судьба уже состоялась и пересмотру не подлежит. А герой-скептик, вернувшись обратно в настоящее, обнаружит, что и здесь он — сторонний наблюдатель, а не участник жизни.

Дальше героям Хотиненко придется сложнее, «зеркало» найдется не для каждого из них и не каждому представится возможность экзистенциального «выбора» самого себя. Нечаянно уловить свой след, свое отражение в чужой судьбе («СВ»), эмансипироваться от семейного «роя» («Рой»), обрести недоступную прежде способность чувственного восприятия (как домовой Пиня в «Патриотической комедии»), найти свое место в пистолетной обойме («Макаров»), вернуться после многолетнего отсутствия в дом, где на стене висит твоя старая фотография и где живут люди, которые помнят тебя прежнего («Мусульманин»), почувствовать что-то знакомое в феллиниевских героях на экране телевизора («Дорога») — разные пути самоидентификации, обнаружения себя и признаков своего бытия в мире подарит своим персонажам Хотиненко. Однако избранный им способ аргументации, при котором последнее слово остается за интуитивно (а то и инстинктивно) ощущаемой,



На съемках фильма «Патриотическая комедия»

«нутром почуянной» истиной, не всегда будет выдержан в первоначальной чистоте. Особенно это заметно в «Макарове», который производит впечатление самого «умного» фильма Хотиненко. Здесь не просто предоставлено слово интеллигенции (Хотиненко делал это и раньше, и в «Зеркале...», и в «Рое»), но сама игра ведется как бы на интеллигентском, умственном поле, в холодном пространстве хаотической эрудиции, иронического литературного цитирования по поводу и без, с выворачи-

ванием бесполезного культурного багажа, символическим разбиванием «зеркала для героя» и превращением интеллигента в патрон после неудачных попыток превратиться в человека.

Созорничав и задействовав материю в общем-то чуждого ему постмодернистского стёба, Хотиненко напомнил, что «разлагать действительность» можно не только в стихах (как постмодернист Иванов-Рабинович, с которого берет пример Макаров), не только в голове, но и в желудке: многочисленные цитаты и аллюзии в «Макарове» как-то не ложатся узорной мозаикой, а слипаются пережеванной и переваренной кашицей, пропитанной «желудочным соком» хотиненковской органики. Однако дав рефлексии, пусть даже игровой, пародийной, немного больше воли, чем обычно, режиссер потеснил свою «нутряную» правду, впустив демонов сомнения и амбивалентности, которых потом, уже в «Мусульманине», попытался загнать, как и положено, в свинью — не очень успешно, на мой взгляд. Насмешливая дрожащая тень «Макарова» словно лежит на «Мусульманине» — вроде бы и тот же, прежний Хотиненко, да не совсем. Некая фрагментарность, осколочность чувствуется в «Мусульманине», как будто, раз побаловавшись «разложением действительности», нельзя как ни в чем не бывало вернуться, уже на новом витке творческой эволюции, к наивной демонологии «Патриотической комедии», эпичности «Роя», минимализму «СВ» и тем более — монолитной продуманности «Зеркала для героя».

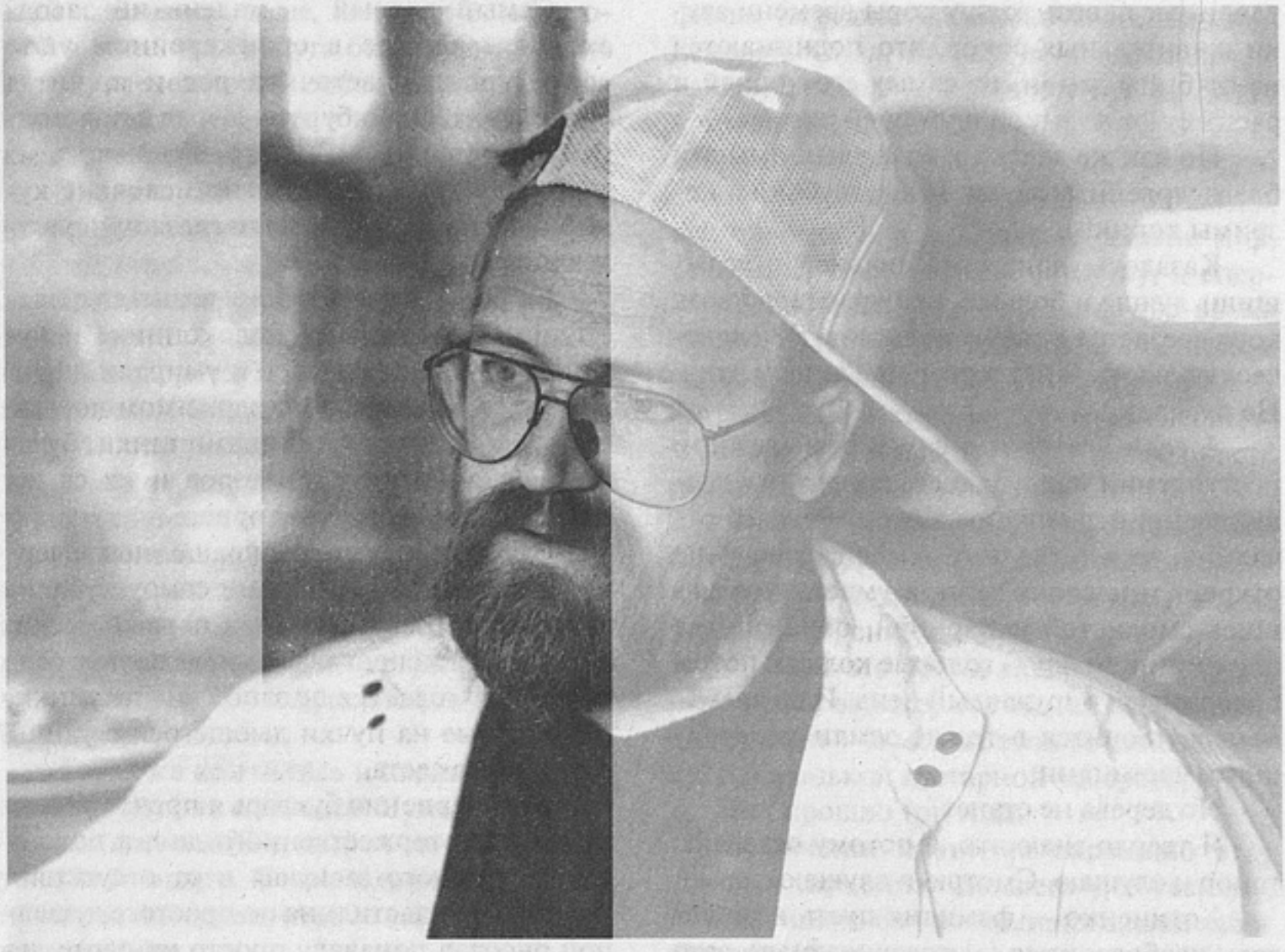
Но все-таки былая целостность восстановима — это обещает не только довольно ровная «Дорога», но и сам факт, что феномен Хотиненко начинается вовсе не с «Зеркала для героя» и основания его глубже, чем тривиальное стремление уловить «дух времени». Многое из того, что знакомо, скажем, по «Мусульманину» как взлелеянные всем предыдущим опытом приметы хотиненковской атмосферы, в зачаточном виде есть уже в опубликованном «Искусством кино» (1996, № 8) этюде выпускника архитектурного института, поступившего на Высшие режиссерские курсы (в мастерскую Никиты Михалкова). Этюд Хотиненко образца 1978 года «Наследственная память» содержит и фантастический сновидческий экскурс в семейную историю, и «религиозную» проблему — как выстругать крест для умершего деда, и эпитет «божественный» по отношению к приготовляемой им водке, и мать, обижающуюся на каждое слово сына, и разговор по душам с небритым соседом в «пиджачишке», и неизбежную выпивку на свежей дедовой могиле со слезами и песнями, и почти гоголевские финальные восклицания: «Но где я?», «Ох как летят кони!», «Э-э-эх! Мать твою!», «От лукавого все! Ох, от лукавого!» В этом крике души, в этом переборе восклицательных интонаций, в этом «Э-э-эх!» — весь Хотиненко, все его «почвенничество», «славянофильство», «космизм», в котором нет ни капли пафоса и никакой целевой установки, потому что только человеку, всерьез отводящему себе почетную роль «русского интеллигента», «цвета нации», может прийти в голову сознательное намерение сделать «народное» кино.

Хотиненко уже фактически признан преемником своего учителя Михалкова, но здесь есть существенная натяжка. Не так уж важно, что по возрасту оба режиссера принадлежат почти к одному поколению, а по одаренности, вероятно, к разным весовым категориям. Не составит большого труда доказать, что Хотиненко вышел, например, из михалковской «Родни» или из «Обломова», но дело не в том, кто откуда вышел и даже не в том, кто куда идет, — а в походке. Кажется, Юрию Ханютину принадлежит меткое сравнение: Михалков вошел в кинематограф, как щеголь на вернисаж. Вот что абсолютно чуждо хотиненковским фильмам: столичное щегольство, бонтонность, михалковское искусство сервировать фирменные блюда русской кухни по правилам европейского этикета. И я думаю, что сам Хотиненко осознает этот нюанс, иначе почему в «Патриотической комедии» он цитирует «Неоконченную пьесу...» с никчемными и нелепыми в допотопном русском телевизоре английскими субтитрами? Правда, в «Дороге» Хотиненко показал, что тоже может наводить лоск, — картине присущ некоторый матрешечный глянец, румяная округлость товара, выставляемого лицом, но это можно списать на счет сувенирного характера всего альма-

наха в целом, которым Хотиненко просто проникся больше других.

Есть что-то волшебное в той позитивной энергетике, которая осеняет все, что делает Хотиненко, и в том постоянстве, с которым каждое его творение норовит проявить (невзирая порой на грубость выделки, идейную сумятицу и неприглядность антуража) свое здоровое ядреное нутро, переполненное жизненными соками. В этом смысле Хотиненко является антиподом своего «коллеги» по исследованию русских национальных особенностей — Гоголя, у которого повсюду чудится запах тления и распада. Хотиненковские ароматы тоже не всегда приятны, но даже заставляющий то и дело морщить нос «Мусульманин» пахнет всего-навсего пóтом, перегаром, выгребной ямой, то есть нормальными, естественными продуктами человеческой жизнедеятельности. И позаимствованная у щедрого Гоголя страшная свиная рожа, вздымающаяся ввысь, как сгусток нечистых испарений подлýнного мира, — мираж скорее гастрономического толка, нежели метафизического. Видение мертвой головы съеденной свиньи, хоть и увеличенной до сверхъестественных размеров, воспринимается в «Мусульманине» как гигантская пьяная отрыжка, а не как угрожающий выдох бесовских сил. Прочитав в интервью по поводу «Мусульманина», что Хотиненко и его сценарист Валерий Залотуха давно «муссируют тему Гоголя», остается только внутренне взмолиться, чтобы это муссирование никогда не вылилось во что-то реальное: трудно представить нечто более губительное для инфернально-болезненного гоголевского магнетизма, чем конкретность образного мышления и нахрапистая творческая хватка Хотиненко; и то, что удавалось ходившему по грани потустороннего мира писателю, вряд ли удастся режиссеру, стоящему обеими ногами на земле. Вообще, по-моему, самый мистический его фильм — «СВ», именно потому, что там ничего не делается для создания мистической атмосферы и непреувеличенная неисповедимость «путей Господних» предстает во впечатляющей простоте.

Как раз в «СВ» сходятся пути режиссера и актера, который был создан специально для него, — Владимира Ильина. Потом Ильин будет в каждом фильме, кроме «Патриотической комедии», но даже и здесь, в его отсутствие, герой Маковецкого на вопрос, как его имя, настойчиво бубнит: «Ильин, Ильин», напоминая о предыдущей картине — «Рой», где Ильин сыграл, может быть, самую яркую роль в хотиненковском кино. С его юродивого Артюши сделан косноязычный пастырь в «Мусульманине», и, как ни странно, что-то Артюшино проглядывает в «новом русском», которого Ильин сыграл в «Дороге», не говоря уже о «чувствительном милиционере» Василии Ивановиче Цветаеве из «Макарова». Может быть, Россию и принято символически изображать в виде женщины, но у Хотиненко этот символ — мужского пола. Нина Усатова в «Мусульманине» тоже, конечно, символ, но не на каждый день, символ более высокого уровня обобщения и трагизма. Если Усатова в контексте хотиненковского мировоззрения и образной системы действительно «русская душа», то Ильин, если так можно выразиться, «русский живот» (без всяких обидных коннотаций) — олицетворение того уровня личности, которую, собственно, и пытается с переменным успехом романтизировать Хотиненко в своих фильмах, — нечто среднее, промежуточная инстанция между телесным «низом» и духовным «верхом», низменными инстинктами и возвышенными мечтаниями. Русский менталитет неохотно допускает для «верха» и «низа» возможность произвольно смешиваться в человеке, но раз они все-таки соприкасаются, то желательно указать конкретно, где именно, и живот с его серединным расположением (повыше — сердце, пониже — желудок) тут как раз подходит. И если Хотиненко склонен «опускать» интеллигентов и возвышать «простых» людей, то не потому, что одни ему нравятся, а другие нет. Это все те же поиски середины, низкого в высоком и высокого в низком. Конечно, его упрямая вера в то, что «верх» и «низ» не абстракции, которые день ото дня становятся все условней, а реалии человеческого существования, сегодня выглядит несколько архаичной и часто ведет к схематизации, но зато вполне соответствует национальному характеру.



ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

Автобиография

Фамилия, имя, отчество: Хотиненко Владимир Иванович.

Число, месяц, год рождения: 20 января 1952 года.

Место рождения: г.Славгород Алтайского края.

Национальность: украинец.

Партийность: член ВЛКСМ с 1966 года.

Профессия: художник-постановщик.

Образование: архитектурное, высшее.

Все было бы проще, если бы не писал я свою биографию специально «для...», а сам почувствовал однажды необходимость остановиться и вспомнить то главное в системе обстоятельств и своих собственных решений, что привело, собственно, меня сегодня в эту точку пространства-времени и что пока и составляет мою биографию.

Ну, давно и правильно сказано: «Лучше поздно, чем никогда», а вернее сказать, лучше к случаю, чем никогда, а потом не хочется, чтобы сухие строчки информации «родился, жил...» заслонили сейчас (уж раз такой случай) меня, живого и кое-что прожившего, от других живых людей, в чьи руки попадут эти листки...

Ощущаю под руками теплую шероховатость коры того дерева, веточка которого есть я сам. Задираю голову и вижу, как там, в ослепительной бесконечности пространства неба причудливо и непостижимо гармонично переплелись они все: и старые, и молодые; цветущие и увядшие. Смотрю и не могу не заметить того, как одна из них, высохнув, умрет или же прорежется прозрачно-зеленой порослью.

Прижимаюсь к нему — моей защите и опоре — всем телом и вслушиваюсь в едва

уловимые сквозь толщу коры времени звуки живительных соков, что поднимаются из глубины земли, из самых его корней и расцветают музыкой шумящей листвы.

Но как же далеки и едва слышимы эти благословенные звуки. И как глубоки и незримы корни!

Казалось, прижмись сильней и услышишь лучше и больше, но бурая шершавая кора врезается в такую податливую человеческую плоть, мнет и рвет мне лицо и руки. Не пускает...

А если все-таки я сам в безнадежном исступлении надрублю ее, прорву эту толщу времени звенящим железом своего отчаяния, то и тогда оно — мое дерево — не откроет мне своих тайн, а умрет, покрывшись смолистой испариной, обнажив все те же сухие знаки — годовые кольца; потом превратится в трухлявый пень. И со временем растворится в толще земли мельчайшими частицами.

Но дерева не станет.

Я твердо знаю это, а потому оставляю топор и слушаю. Смотрю и слушаю...

Хотиненко — фамилия пусть и не совсем удобоваримая (выговариваемая), зато редкая, даже уникальная, так как все, кто носит эту фамилию, одного со мной дерева. Это точно.

Всё: и имя, и фамилия, и отчество, да и сам факт появления меня на свет — не зависело от меня, но все люди не забывают день своего рождения и, вспоминая об этом событии раз в год, радуются и как-то выделяют этот день.

Мне, как и всем, рассказали об этом позже: о том, когда (в какой день) я родился, и всякие другие подробности и, в частности, такую деталь, что родился я в рубашке, в самом прямом смысле этого слова...

Но было это позже. Нет этого на моей собственной памяти, словно этого никогда не было или могло бы не быть вовсе.

Лишь спустя некоторое время я научился запоминать из происходящего вокруг то, что и положило начало моей истории, которая, собственно, и есть сейчас моя память. И насколько проще забираться по веревке, усеянной узлами, настолько и удобней карабкаться по веревке-памяти, перехваченной узелками чем-то неуловимо значительных событий...

Самый первый — маленький заводской детсад, где в оранжерейном уюте среди прочих цветочков рос и я, читал стишки, стоя на табурете. Играл в новогоднем представлении самого маленького из трех медведей, умилительно неловкие кувырки которого увлажняли глаза присутствующих здесь же мам...

Но больше всего любил возиться с пластилином, и тогда на подоконнике и кухонном столе рождались и умирали люди, хрипели и мчались в неудержимом порыве кони, скрежетали гусеницами танки, бухали орудия могучих линкоров и их самих разламывало взрывами торпед.

Помню запах свежеокрашенных в черное и оттого торжественно самоуглубленных парт. Первый сентябрь, первый месяц, когда я зафиксировал время, — первое сентября 1959 года. И еще запомнил пылинки, нанизанные на пучки льющегося с улицы солнечного света.

От нетерпения букварь я прочел задолго до этого торжественного дня, а потому вскоре немного заскучал и от отсутствия под руками пластилина по простоте душевной рисовал поначалу просто на парте, на ее тыльной, откидывающейся стороне, которая была светлой. И погружался в мир необычайных приключений, от которых захватывало дух до очередной перемены...

Школьный хор, где я был запевалой... Кажется, даже слышу свой голос тогда — лет пятнадцать назад — в торжественно затихшем актовом зале воинской части, расположенной в нашем городе. Это был самый большой и красивый зал. Помню свой страх перед выходом, даже «гусиную кожу» на руках и ногах и дрожь, поднимающуюся изнутри, от которой голос звенел на грани срыва. «Орленок, орленок, взлети выше солнца».

Под аплодисменты я ревел за кулисами, уткнувшись в пыльную бархатную занавеску, и не мог остановиться...

Потом началась ломка голоса, и петь я на время перестал, а вскоре мои родители переехали в город Павлодар, что в Казахстане.

Я уже начал ощущать, как с возрастом ускоряет свой бег время.

К своему шестнадцатилетию я подошел длинноволосоджинсовым и уверенным в том, что иду верной дорогой, веду-

щей к заветной цели, конкретность которой я тогда постигнуть был не способен в силу увлеченности собственно жизнью, когда каждая клеточка в тебе упруго напрягается, призывая к движению.

Тогда я уже снова пел, играл на гитаре (такое было «гитаризированное» время) и всерьез относился к своему тогдашнему увлечению — спорту, а именно к легкой атлетике. Прыгал в высоту довольно успешно и входил в сборную Казахской ССР по легкой атлетике... Хорошо бы никогда не позабыть мягкую пружинистость обтягивающей грудь майки, отутюженную белизну спортивных трусов и свои взлеты, и падения...

Тяжелейшая травма пятки прервала мою спортивную карьеру, завязав последний — спортивный — узелок памяти, который, по правде говоря, оказался довольно чувствительным и ощущается по сей день. К непогоде.

Тогда же кончились и школьные узелки. И вот тут-то началось! Нужно было начинать все сначала, выйти из-под кроны убаюкивающего благополучия дерева и принять, наверное, первое в жизни серьезное решение...

Проработал почти год на тракторном заводе в бюро эстетики, так как тогда уже рисовал прилично. И поступление в архитектурный институт после этого казалось и мне, и окружающим вполне логичным и было даже похоже на ту самую цель, хотя и произошло оно при некоторой изначальной пассивности с моей стороны. Решающим оказалось то, что я умел рисовать...

Новые люди, новые заботы. Захватило — понесло. Архитектура — храм. Вошел во вкус и увлекся всерьез. Дорога хоть и пошла в гору, но кругом творилось такое!

Заниматься просто учебой и ничем другим более, как всегда, не смог и поначалу стал одним из создателей и участников группы с бесхитростным названием «Машина времени». Песни, как правило, писали сами и занимались всем этим с яростным энтузиазмом...

Но вот ощущаю под руками еще один узелок — театр «Беспечность». Вот такое беспечное было у него название. Вкусил очарование подмостков, но не заразился ими до конца: уже тогда относился к кино вполне осознанно и даже снял маленький фильм-пародию маленькой любительской камерой. Снял, но еще не догадывался, к каким «роковым» последствиям приведет эта импровизация, затеянная ко дню рождения однокурсницы.

А случилось то, что, увидев однажды, как оживает и расцветает на экране мир, созданный тобой просто в шутку, я впервые сопоставил виденное тогда (во время съемок) и теперь (на экране). Сопоставил и открыл для себя этот новый мир, где такие обычные предметы вдруг обретали необычные свойства и представали уже не просто предметами, а явлениями...

Тогда я просто-напросто организовал на базе кинохроники в Свердловском архитектурном институте киностудию и начал (продолжал) снимать фильмы.

И было это время какого-то внутреннего покоя от того, что смысл был. Вот он под руками — в метрах этой вот кинопленки, в махонькой кустарной лаборатории...

Так прошло три года.

Окончание обучения нарушило этот покой и гармонию ставшего уже тесноватым, но такого близкого мирка нашей лаборатории. И опять: «нужно все начинать сначала...» А что начинать? И вообще, может, лучше продолжать то дело, которому ты все-таки отдал шесть лет и которое искренне любил, — заниматься архитектурой?

Нужно было время подумать, и вот тут обстоятельства предоставили его мне: на год я был призван в армию.

И я был рад этой передышке, стараясь работать и не терять из виду людей вокруг. Через год я уже точно знал, чего хочу, вернее, понял, что знал давно, но тогда, 6 мая 1977 года, выйдя за ворота военного городка, уверенно свернул с дороги, в конце которой в мареве майского дождя уже было показался волшебный храм — архитектура.

В июле того же года поступил на Свердловскую киностудию в качестве ассистента художника-постановщика (специальность пригодилась).

Вот так я вернулся к дереву и теперь уже в шорохе его листвы и течении соков пытаюсь найти и поддержку, и силы для того, чтобы пройти новый путь, по другой неизведанной дороге...

Но не зря все было. Не зря.

1979

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

Зеркало для режиссера

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПАВЕЛ СИРКЕС

Павел Сиркес. Поступая на Высшие курсы сценаристов и режиссеров, вы написали автобиографию, в конце которой есть такие слова: «Но не зря все было. Не зря». Ну, а теперь, когда столько лет отдано кино, что бы вы сказали?

Владимир Хотиненко. Я, естественно, не совсем помню этот текст, написанный году этак в 78 — 79-м, но пафос последней строки и сейчас был бы уместен: нет, это точно — не зря. Уже есть тому подтверждения, полученные в течение... сколько прошло?.. семнадцати-восемнадцати лет. Тогда мои слова относились к поискам, которые завершились, — мечты стать летчиком, юристом, дипломатом и еще Бог знает кем. Выучился на архитектора. Работал художником. Период был волшебный. Тем не менее, если б я еще раз писал автобиографию уже о последнем отрезке жизни, повторил

бы то же самое. У меня не было поводов пожалеть о чем-либо, хотя были проблемы, много чего было.

П.Сиркес. Значит, несмотря на всякие разочарования и сложности, которые возникали на режиссерском поприще, можно все-таки подвести итог: неспроста вы пришли в кинематограф и впредь, пока будут силы и возможности, будете работать в нем.

В.Хотиненко. Если совершенно честно, даже под дулом пулемета крупнокалиберного я сказал бы, что не знаю, чем еще хотел бы заниматься.

П.Сиркес. И это на фоне разора, что сейчас наступил в кино, наступающего малокартинья и просто несбыточности ваших режиссерских планов?.. Потом с самим кино происходят превращения...

В.Хотиненко. Мне бы очень хотелось, чтобы на мой век хватило «кина», хватило того, о чем я мечтал. Не боюсь новых технологий, мог бы на телевидении снимать какие-то программы. Искушения такого рода постоянно присутствуют. Но пока мне удается сдерживать себя. Я предпочел бы все-таки дожить свой век с кинематографом. Малокартинье действительно вносит коррективы. Еще два года назад я считал реальным проект «Великий поход за освобождение Индии», очень дорогой, грандиозный. Спустя год мне казалось, что вполне осуществим фильм «Москва — третий Рим», тоже достаточно дорогой, о котором, правда, продолжаю думать. Сейчас вынужден переориентироваться: хочу снимать очень дешевую картину, очень простую, но снимать, все равно снимать кино. Хотя на том же телевидении можно зарабатывать другие совершенно деньги.

В свое время я бросил профессию архитектора, когда понял, что строить мне ничего не придется, во всяком случае — то, что хотел бы. Этот мой шаг поверг в ужас и отца, и мать...

П.Сиркес. А как же три года обязательной отработки?..

В.Хотиненко. Ограничился одним днем: пошел в военкомат и стал солдатом. Так появилась возможность подумать, как жить дальше. Служил год, и он оказался для меня решающим и очень полезным.

П.Сиркес. Чем же?

В.Хотиненко. Я был рядовым во внутренних войсках и много чего увидел... И тут наступил такой волшебный момент в моей жизни — я совершенно случайно познакомился с Никитой Михалковым. Он привез в Свердловск только что завершенную «Неоконченную пьесу для механического пианино». Мы встретились в компании местной интеллигенции, разговорились. И под конец он сказал: «Ты и рисуешь, и пишешь. Может, попробовать себя в режиссуре?..»

П.Сиркес. Вам это не показалось неожиданным?

В.Хотиненко. Нет, я всегда любил кино, был, что называется, фанатом, достаточно хорошо его знал. Читал специальную литературу. Но не ведал, что в Москве существуют Высшие курсы сценаристов и режиссеров.

П.Сиркес. У вас не было еще своей семьи?

В.Хотиненко. Была. Жена и сын.

П.Сиркес. Да ведь это обязательства!..

В.Хотиненко. Ну, слава Богу, на меня им грех жаловаться: всегда был кормильцем, даже служа в армии: я ведь художник. Делаю мозаики, скульптуру, рисую — да все, что угодно.

П.Сиркес. И что же — предложил вам Михалков что-нибудь конкретное в тот вечер?

В.Хотиненко. Мне оставалось еще полгода служить. «Вот закончишь, — посоветовал он, — приезжай в Москву, привози работы». Я так и поступил.

П.Сиркес. И что это были за работы?

В.Хотиненко. Наброски прозы, эскизы к картинам — мир моих образов... Мы с Михалковым давеча вспоминали — он не очень хорошо помнит, — непростой у нас вышел второй разговор... Рекомендовал определиться на Свердловскую киностудию. Не на «Мосфильм». И я устроился художником какой-то самой последней категории на студии в Свердловске. Поработал на нескольких картинах. И только потом Михалков позвал меня ассистентом на «Обломова». Глубокий застой — 79-й год. Никита Сергеевич присылает вдруг в Свердловск письмо за подписью тогдашнего директора «Мосфильма» Сизова: «Просим откомандировать Хотиненко В.И...» (*Хохочет.*) Наше начальство в недоумении: кто такой Хотиненко? Сизов-то — в ранге замминистра...

В.Хотиненко на съемках фильма «В стреляющей глуши»

П.Сиркес. И вы переехали в Москву?

В.Хотиненко. Я трудился на «Обломове», и Михалков как-то обмолвился: «Не знаю, буду ли я еще набирать мастерскую на курсах. Может, попробуешь все-таки во ВГИК?.. Экстерном сдашь все экзамены, чтоб быстрее. Попробуй...» Моя вгиковская попытка закончилась на первом же собеседовании по профессии — получил кол.

П.Сиркес. Но ведь собеседованию предшествует творческий конкурс?

В.Хотиненко. Прошел. У меня художественная основа была и есть стихийная, трудно выговариваемая. В это можно было тогда поверить, что и сделал Михалков. И если б не он, не имел бы я, строго говоря, шансов получить кинематографическое образование... Вернулся в Пущино, где еще шли съемки «Обломова», испытывая чувство облегчения: не надо снова тратить годы на вузовскую программу. Оставались только курсы — совершенно другая система обучения. И, к счастью, Михалков все же решил набирать новую мастерскую. Взял троих, включая меня. Я продал машину, чтоб достаточно безбедно жить. И начался самый замечательный период в моей жизни.

П.Сиркес. И что было вашим дипломом?

В.Хотиненко. Из всех снятых на курсах самая любимая — как раз первая лента «Завоеватель»: десятиминутная история, за которую до сих пор не стыдно. Тогда слушателям давали какие-то деньги на курсовые работы. Вторая картина называлась «Лифт». Стажировался на «Родне» у Михалкова. А защищался я нормальным трехчастевым фильмом «Голос дракона в бездонном море», навеянным китайской музыкой V века. Откопал же!..

П.Сиркес. И вас пригласили в Свердловск ставить «Зеркало для героя»?

В.Хотиненко. До него было еще далеко... Дебютом стала картина «Один и без оружия» по повести Николая Леонова «Агония». Она не очень получилась. Нас, постановщиков, было двое — я и Павел Фаттахутдинов. Он тоже выпускник курсов, но раньше на пару лет. Помноженное на два желание все впихнуть в эту картину, все-все-все сразу рассказать, видимо, привело к такому перебору материала, что его при-

шлось сильно резать. В итоге — месиво какое-то из куцых эпизодов. Я испытал столь горькое разочарование, что чуть было не сделал вывод: опять ошибся в выборе профессии. Прискорбно и то, что фильм оказался хуже повести, хотя актеры у нас снимались замечательные: Борис Галкин, Талгат Нигматулин покойный, Елена Майорова, Всеволод Ларионов.

Учтите, на дворе 1984 год — перестройкой еще и не пахло. Но мне почему-то сразу предложили другую постановку, уже самостоятельную. Материал был тяжелый. Я недельку поразмышлял, придумал ход — и согласился. Недавно эту картину показали по телевидению. «В стреляющей глуши» называется, в главной роли Сергей Колтаков. Ее немножко порезали инстанции. Это единственная моя пострадавшая лента. Не удалось мне и на сей раз воплотить свои художественные идеи. Там хорош пролог. Люблю смотреть его просто так: маленький мальчик гонит прутиком шаровую молнию впереди себя. Несмышленыш, он не понимает опасности; для него это просто шар. Пролог делали мультипликаторы, добившиеся теперь мировой известности.

П.Сиркес. Потом эффект шаровой молнии аукнулся у Никиты Михалкова в «Утомленных солнцем»?

В.Хотиненко. Да. На другом, конечно, техническом уровне. Достигнутое мной было далеко от желаемого. Но чувствовалось — вот-вот-вот что-то может произойти.

И дальше действительно случилось невероятное: я запустился с «Зеркалом для героя»... Собирался снимать другое, но... Тогда замминистра кинематографии был Николай Яковлевич Сычев. Я пошел к нему и сказал: «Сценарий, который я намеревался ставить, не получился. Есть повесть Станислава Рыбаса «Зеркало для героя». Чем-то она меня цепляет». И я в течение часа импровизировал, излагая будущую картину. Сычев слушал, слушал, а потом сказал: «Ну, хорошо, пиши заявку».

В тот же день я помчался к Наде Кожушаной, и мы стали работать.

П.Сиркес. А Рыбас?.. Что привлекало вас в этом авторе и в его книге? Он, как известно, исповедует так называемые народно-патриотические взгляды, вам не очень близкие, если судить по вашим фильмам?

В.Хотиненко. Да.

П.Сиркес. В вашей картине, сделанной по этой повести, ничего подобного нет. Но вы, наверно, отдавали себе отчет, когда читали прозу Рыбаса, что там заложено. А вот к чему стремились вы, перенося ее на экран?

В.Хотиненко. То, что называется «идеологией», в моем творчестве занимает очень мало места. Меня интересуют люди и, если уж по большому счету, устройство мира. Вопрос в том, откуда на это смотришь — на людей и на мир. Можно сидеть в пещере. Можно подняться в космос или на гору и оттуда по-китайски взирать. Можно — находясь внутри, в муравейнике жизни. «Большое видится на расстоянье» — это один взгляд. И совсем другой — когда ты находишься в муравейнике. Я смотрю на мир из муравейника. И пытаюсь по фрагментам, открывающимся моему взгляду, восстановить целостную картину мироздания. В «Зеркале для героя» меня взволновал момент, который ассоциативно был связан с моим детством, с молодостью моих родителей. И тем более он меня интересовал, что там сказано: «И вот прошло тридцать лет...» Рассмотреть хотя бы на такой исторической дистанции, что и как изменилось, а может, не изменилось вовсе, — вот чем я увлекся. Меня практически никогда не интересуют ни политические, ни идеологические тенденции, хотя так или иначе я могу оперировать подобными категориями, как, например, в «Патриотической комедии».

С Рыбасом мы познакомились, когда уже шли съемки. Меня до шевеления волос заинтересовало то время. Два человека попадают из сегодня в 49-й год. И когда Кожушаная придумала повтор — прием, выражающий зацикленность времени, тут только я начал понимать, какой должен быть фильм.

П.Сиркес. Шахтерский поселок, работяги, сермяжная правда жизни — не столь уж это ново для нашего кино.

В.Хотиненко. Один из братьев моего отца был шахтером. Стало быть, аромат горняцкой жизни, ее аура влияли на меня с детства. И не надо объяснять, что такое были тогда шахтеры...

П.Сиркес. Знаю. Я работал в отделе уголь-

ной промышленности газеты «Социалистическая Караганда» и немало смен провел в забоях.

В.Хотиненко. В моих представлениях романтического мальчика шахтеры были космонавтами того времени.

П.Сиркес. Только их космос опрокинулся в кромешную глубь земли.

В.Хотиненко. Донбасс... Само сочетание звуков этого слова вызывает во мне ностальгическое чувство.

П.Сиркес. Не ваша ли прародина — Донбасс, судя по украинской фамилии?

В.Хотиненко. Да, у меня там много родственников. Мама была донская казачка.

П.Сиркес. Ну, хорошо. И вот вы пришли к Кожушаной. Почему именно к ней?

В.Хотиненко. Во-первых, мы давно дружили, еще когда я был студентом архитектурного, а она тоже жила и училась в Свердловске. У нас в институте был интересный театр, мы там общались. Дружба не прервалась и после переезда Нади в Москву.

Однажды на даче знакомых — там много старых книг было — я отыскал кондовый такой фолиант «Шахтеры». Он стал для нас пособием. Нужно было все-таки уловить и стиль, и запах того времени. Тогдашнее восприятие было совсем не то, что нынешнее. Ведь это катастрофа наступила, когда зачеркнули всю прежнюю жизнь людей, точно сказали: «Вас не было!..» А в то время были молоды отец с матерью и были счастливы. И мне показалось, что я могу сделать картину, если буду снимать ее для своих родителей, как бы говоря: «Мамуля, папуля, вы не прозябали на нашей земле, а жили, жили полно, по-своему счастливо и трагично».

Если бы не придумалось зациклить время, был бы другой фильм. Мы ведь очень долго барахтались — искали.

П.Сиркес. Повторяющаяся изо дня в день в одних и тех же устоявшихся формах жизнь, видимо, и помогла нащупать прием и реализовать его.

В.Хотиненко. Да! И почувствовать потенциал этого приема — он же вечный! Российская наша история катастрофически, до невероятия повторяется.

Но сложностей было много. Тяжело писался сценарий. И уже снимали, а не знали еще, чем закончится все это кино. Я целых две недели летал на вертолете — не мог найти нужную натуру. У меня в голове стояла картинка из горбатовского романа «Донбасс»: терриконы вокруг шахтерского поселка, белые хатки в палисадниках. Мы приехали, глянули — ничего такого нет и в помине: срыли, вывезли искусственные холмы из пустой породы. Лишь в ста пятидесяти километрах от Донецка отыскался пейзаж, где удалось снять сцены воскресника.

П.Сиркес. Насколько я помню, картину очень хорошо приняли, и ею вы заявили о себе как о режиссере.

В.Хотиненко. У меня у самого наконец-то появилось ощущение: это адекватно моим представлениям о том, чем я должен заниматься. Однако у фильма были и противники. «Зачем вы льете воду на мельницу сталинизма?..» — спрашивали они. Такую нам шили крамолу. Тогда одновременно вышли картины, как будто связанные между собой: мое «Зеркало...», «Маленькая Вера» Василия Пичула и «Холодное лето пятьдесят третьего...» Александра Прошкина. Во второй и третьей усматривали вполне определенный идейный настрой — демократический. Восприятие «Зеркала для героя» было менее четким...

П.Сиркес. Смотрел вашу картину в Доме кинематографистов. Она мне очень понравилась. Чувствовалась твердая, уже наработанная рука постановщика. Густо было замешено и испечено хорошо.

В.Хотиненко. Конечно, фильм не прошел незамеченным. С ним случилось то, что и должно было случиться. Пролетело девять лет, и все поменялось: восприятие сталинизма теперь другое.

П.Сиркес. А митинги коммунопатриотов, где ветераны сжимают в дряхлых руках портреты любимого вождя, при котором порядок был?..

В.Хотиненко. Ну, сжимают... Тогда же это была главная болевая точка всего общества. Сталин, Сталин — больше ни о чем невозможно было снимать, кроме как об этом периоде: сталинизм, развенчание его и так далее, и тому подобное.

П.Сиркес. Разве вы были против развенчания в своей картине?

В.Хотиненко. Против развенчания? Нет. Как уже говорил, хотел своих родителей

Фото И.Гневашева

На съемках фильма «Рой»

успокоить, что не псу под хвост ушло прошлое — их единственный путь на этой земле. И, слава Богу, успел, пока они еще были живы. И не только они. Больше никогда не получал такого количества писем, как после «Зеркала для героя». И что поражало? От совсем молодых людей писем было ничуть не меньше, чем от стариков.

П.Сиркес. Казалось, вы нашли себя как профессионал и вышли на свой материал. Почему же каждым следующим фильмом словно бы отрицаете предыдущий? Только одно исключение: «Макаров» связан с «Патриотической комедией».

В.Хотиненко. Я вообще думаю, что это трилогия — «Патриотическая...», «Макаров» и «Мусульманин». Лично для меня это трилогия. Трилогия о последнем десятилетии XX века, скажем так. Я часто слышу, что картины не похожи одна на другую. У меня совершенно противоположное ощущение: вижу общую для них стилевую примету — эклектичность. (*Смеется.*)

П.Сиркес. Если взять «Макарова» и «Патриотическую комедию», тут я с вами согласился бы. Ситуация «Макарова», конечно, перспективна. Драматический узел его стоило развязывать: обиженный человек, у которого вдруг оказалось в руках оружие. Но почему главный герой — именно поэт? Безусловно, среда такого персонажа нетривиальна, но она же и нетипична. Да и вся история очень путанная. Может быть, из-за эклектики как раз?..

В.Хотиненко. Нет, не думаю, что из-за эклектики.

П.Сиркес. И то же смутное впечатление от «Патриотической комедии». Я высказал бы вам и такой упрек: мне кажется, картина сделана как бы по модели будущего Тарантино. Это пересмешник Тарантино, но сработанный более примитивными приемами, ухудшенными средствами. Ну, просто в силу наших технических возможностей.

В.Хотиненко. Понятно, что люди, которые считают себя критиками, подходят к моим

Фото И.Гневашева

В.Хотиненко
на съемочной площадке

картинам совершенно иначе, чем я сам, пытаются увидеть нечто такое, о чем я и не думал. Каша не у меня. Каша в восприятии моих картин, мои картины просто эклектичны — и все. Это и есть мой принцип, строго говоря. У него даже есть идеологическая основа, хотя сейчас не буду о том распространяться.

П.Сиркес. А все-таки в чем она?

В.Хотиненко. Не хотел об этом говорить, но раз очень настаиваете, можно попробовать. Я употребляю слово «идеология» не в традиционном смысле. Идеологией называю свое художническое кредо. Оно вырастает из реального отношения к себе. Жизнь, которую прожил, была очень эклектичной по тому, чего я желал, в каких средах, пространствах интеллектуальных, творческих обретался. И в результате — у меня эклектичное сознание, потому что родился в малюсеньком городе, про кино знать не знал, думать не думал. Увлечения были несовместимыми, порой взаимоисключающими. И эта вот каша превратилась в определенный стиль. Слава Богу, закончил все-таки архитектурный. Он дает, я считаю, приличное образование. Но жизненные реалии ощущаю, чувствую только через пестроту и нестройность бытия. Такова особенность моего восприятия мира. Раз ничего другого нет, значит, мне остается принять как данность это свое душевное свойство. А из него уже берет начало моя художническая идеология.

Теперь — сравнение с будущим Тарантино. Не знаю, ухудшенный ли вариант Тарантино — «Патриотическая...» или не ухудшенный. Но технические возможности, действительно, другие. И мы это учитывали. Она и сделана в расчете на другие технические возможности, без стеснения и попытки скрыть наши несовершенства. Есть очень хорошее правило: если что-то нельзя спря-

тать, нужно это наоборот выпятить. Мы и выпятили... Упрекают меня за «Патриотическую...», за все картины упрекают. Но что толку, если они уже сняты?.. Сделаю ли я из критики какие-то выводы? Естественно, буду снимать то, что мне интересно, и так, как свойственно моей художнической природе. Другое дело — имеет ли мое произведение эстетическую ценность и не наносят ли затраты на него материальный ущерб обществу. «Патриотическая...», по сути, открыла замечательного актера Сергея Маковецкого — уже не зря я ее затеял! Она показана на многих фестивалях, получила массу призов. Стало быть, мне не противопоказано доверяться собственным пристрастиям. Есть художники-концептуалисты. Я не концептуалист: снимаю, как человек ведет себя в придуманных мной коллизиях.

П.Сиркес. Но соотносится ли это с жизнью за пределами съемочной площадки?

В.Хотиненко. Давно и неглупо сказано: «Есть правда жизни и есть правда искусства». Если хочется жизни, надо выглянуть в окошко. Я каждый раз во всех своих картинах, и в «Мусульманине» тоже, делаю то, что можно назвать художеством. «Мусульманина» иные смотрят почему-то как бытовую драму. Но это не бытовая драма. У меня нет быта. Я понятия не имею, что такое бытовая драма, просто не могу снимать в этом жанре: слишком плохо знаю жизнь. Ко мне кто-то даже приставал: «Почему у тебя свинья? Это же противоречит...» Да ничего не противоречит! Чепуха! Это компьютер всегда точен. Я не компьютер. Меня может осенить. И даже если и есть погрешность какая-то, не страшно. Знаете, за что я люблю эту картину? За невероятное чувство свободы, с которым она снималась. Мы импровизировали и были совершенно ничем не стеснены, кроме технических средств.

П.Сиркес. Да здравствует импровизация!

В.Хотиненко. Тотальная импровизация. Так было и в «Патриотической...», начиная с возникновения идеи и подготовки сценария, — мы писали его с молодым екатеринбургским драматургом Леонидом Порохней. Импровизация — это как приход Деда Мороза. Он достает из мешка подарки детям. На подарках нет бирок: «это Ванечке», «это Манечке». Что кому достанется, зависит от случая.

П.Сиркес. И на съемках тоже импровизировали или только за письменным столом?

В.Хотиненко. Конечно, на съемках тоже. Сначала придумали дом, чтоб все в нем было подлинным. Потом, в процессе съемки, с Сергеем Маковецким — он очень хорошо в материал вошел — и с Ларисой Гузеевой внесли массу уточнений и поправок. Ансамбль был на редкость хорош — я получал огромное удовольствие. И практически пятьдесят процентов отснятого рождалось перед камерой. От этого и достоинства, и недостатки. Да, заметна определенная сырость в каких-то эпизодах, но таковы издержки импровизации, нашего способа импровизации. Вы же не станете приставать к современному художнику, работающему в пастозной технике: «У Рембрандта тщательнее прописана фактура...»?

П.Сиркес. Вы настаиваете, что у вас трилогия.

В.Хотиненко. Абсолютно. «Патриотическая комедия» совпала с первым путчем. «Макаров» — второй путч. «Мусульманин» — Чечня. Мы не на злобу дня снимали. События, исторические кульминации до странности непроизвольно совпадали с фильмами. Есть такое понятие — запах времени. На нем, на конкретном времени, настояна каждая картина.

П.Сиркес. Если б Сергей Маковецкий сыграл и в «Мусульманине», можно было бы условно допустить, что последний объединит в трилогию с первыми двумя фильмами исполнитель главных ролей. Но вы почему-то сняли Евгения Миронова...

В.Хотиненко. Маковецкий был занят — снимался у Вадима Абдрашитова. Но ведь и Евгений Миронов в «Мусульманине» на самом деле такой же лишний человек, как герои Маковецкого в «Патриотической...» и в «Макарове». Он всем мешает, этот Коля. Кроме, разве что, мамы...

П.Сиркес. Мне показалось, вы специально ввели в русскую деревню такой персонаж. Этот оселок, на котором пробуется среда.

В.Хотиненко. Он и есть оселок.

П.Сиркес. А кто первый придумал люк в Париж — вы или Мамин?.. У вас он, правда, еще и в Нью-Йорк открывается.

В.Хотиненко. Мы раньше сняли, тут вопроса даже нет. На год где-то раньше.

П.Сиркес. Бывает и так: придумал кто-то один, а снял другой. Идеи носятся в воздухе.

Когда я смотрел «Окно в Париж», система доказательств мне показалась чрезмерной. И всего-то, чтобы убедить нас, что мы — другие... И стоило ли огород городить ради вывода, к какому снова приходит герой Маковецкого в «Патриотической комедии»: «Мы другие. А грустно станет — водочки выпьем... Хорошо!»? Русская литература спокон веку билась над этой проблемой. И ничего нового тут ни вы, ни Мамин не сказали.

В.Хотиненко. Не думаю, не думаю... Другие мы, не другие... Кого-то раздражает, что мы другие. Уверен, этот вопрос из вечных. Почти как о смысле жизни. И он никогда не устареет. Это так же одинаково и так же разнообразно, как времена года. Все зависит от того, как преподнести. Одно дело: «Мы другие, мы в тельняшках!» В «Патриотической...» же это сделано мягко-мягко. Другие, но, может, хуже?.. Это можно так или иначе показывать. Только мы должны точно, абсолютно — я убежден, — должны знать и понимать: мы другие, мы невероятно другие. Вот в чем суть! С этим знанием не нужно бегать, как с жупелом. Может быть, даже не очень нужно в этом ковыряться — почему мы другие, тем более что это уже делалось столько раз. А показывать... В «Патриотической...» мы попытались поймать образ, флер, аромат «другости».

П.Сиркес. Но, по-моему, никому так не свойственно бить себя в грудь, доказывая, что мы не только другие, а и лучше всех. Да, растрепы, да, не умеем работать, да, пьем, но уж коли рванем на себе рубаху, то горы своротим, кого угодно положим на лопатки!..

В.Хотиненко. Так оно на протяжении российской истории и было. Так было всегда, значит, в определенном смысле это правда.

П.Сиркес. А вы заметили, что когда теперь звонишь в какую-нибудь коммерческую фирму, то в ответ вам не хамят, как обычно, а даже спрашивают: «Чем я могу быть вам полезна?»

В.Хотиненко. Ну, и слава Богу! Естественно, приятно, что с тобой разговаривают вежливо, а не хамят.

П.Сиркес. Так вот я думаю, что обстоятельства меняют и натуру русского человека.

В.Хотиненко. Как это далеко от истины! (*Смеется.*) Подождите. О чем мы говорим? Мы говорим, что девушка, которой хорошо платят, боится потерять место и принудительно вежлива. А говорить надо об ином. История российская зациклена более, чем какая-либо другая. Даст Бог, будет у меня время и здоровье, я напишу очень тонкую книжечку «Краткая история Российского государства» — покажу только переходы из века в век прожитого нами тысячелетия, и тогда станет понятно, что замкнулся круг. Не спираль — мы, как лошадь на мельнице, движемся по окружности. Сегодня это глубокое мое убеждение. С эпохи Грозного действует и такая схема: Иван IV разорил бояр и вывел на передний план новых людей — из опричнины. В России так повторялось много раз. Екатерина II вытаскивала наверх фаворитов из свинопасов и истопников. Конечно, уничтожение целых сословий в XX столетии еще более жестоко, чем действия царя Ивана. А может, и раньше что-то подобное было?.. Даже если я не прав в своем предположении, для меня это не очень существенно. Историю ведь тоже живые люди пишут, и они же ее искажают, так что правдивой истории не бывает. Поэтому я стал больше доверять художественной правде. Например, музыка или песня для меня более точно выражают свое время, чем летопись. В песне его, время, можно чувственно ощутить. Хроника историческая, по-моему, менее точна, чем талантливое литературное произведение.

П.Сиркес. Но ведь и оно — творение человека?

В.Хотиненко. Настоящая литература — это образное отражение времени. Ни один хороший автор не утверждает, что его вещь содержит одну только правду.

П.Сиркес. Владимир Иванович, вы меняете людей, с которыми работаете? Или у вас постоянная команда?

В.Хотиненко. Я многое понял, работая рядом с Михалковым. Вот у кого команда. Преимущества этого очевидны. К несчастью, умер мой оператор Евгений Гребнев. Последняя его картина — «Макаров». Кто-то, конечно, отходит, но стараюсь сохра-

нять круг своих людей. Мы можем общаться, что называется, на птичьем языке, одинаково чувствуем — вместе снято уже восемь полнометражных фильмов.

П.Сиркес. Скажите, а что определяет последовательность ваших реализованных замыслов? От кого импульсы идут?

В.Хотиненко. «Макаров» и «Мусульманин» придуманы кинодраматургом Валерием Залотухой. Другое дело, что мы с ним постоянно вместе, и уже не столь важно, кому какие идеи принадлежат изначально.

П.Сиркес. Значит, первоисточник — сценарист?

В.Хотиненко. В названных фильмах. Обе истории были мне рассказаны буквально в двух словах, и сразу стало ясно: это кино. Валерий очень талантлив, в том, что он напишет интересный сценарий, сомнений не могло быть. А вообще у меня всегда есть творческая заначка. Найти бы деньги... Вот огромный проект — «Великий поход за освобождение Индии» — так и остался неосуществленным.

П.Сиркес. И в «Патриотической...», и в «Макарове», и даже в «Мусульманине» есть некое травестирование жизни...

В.Хотиненко. А что в том худого?

П.Сиркес. Я не говорю, что это худо. Когда вы произнесли слово «эклектика», все встало на свои места: травестирование совместимо с эклектикой. Героиня Нины Усатовой, второй ее сын, которого играет Александр Балуев, замечательный актер, — их образы выдержаны в одной стилистике: они как бы просто сами собой живут на экране.

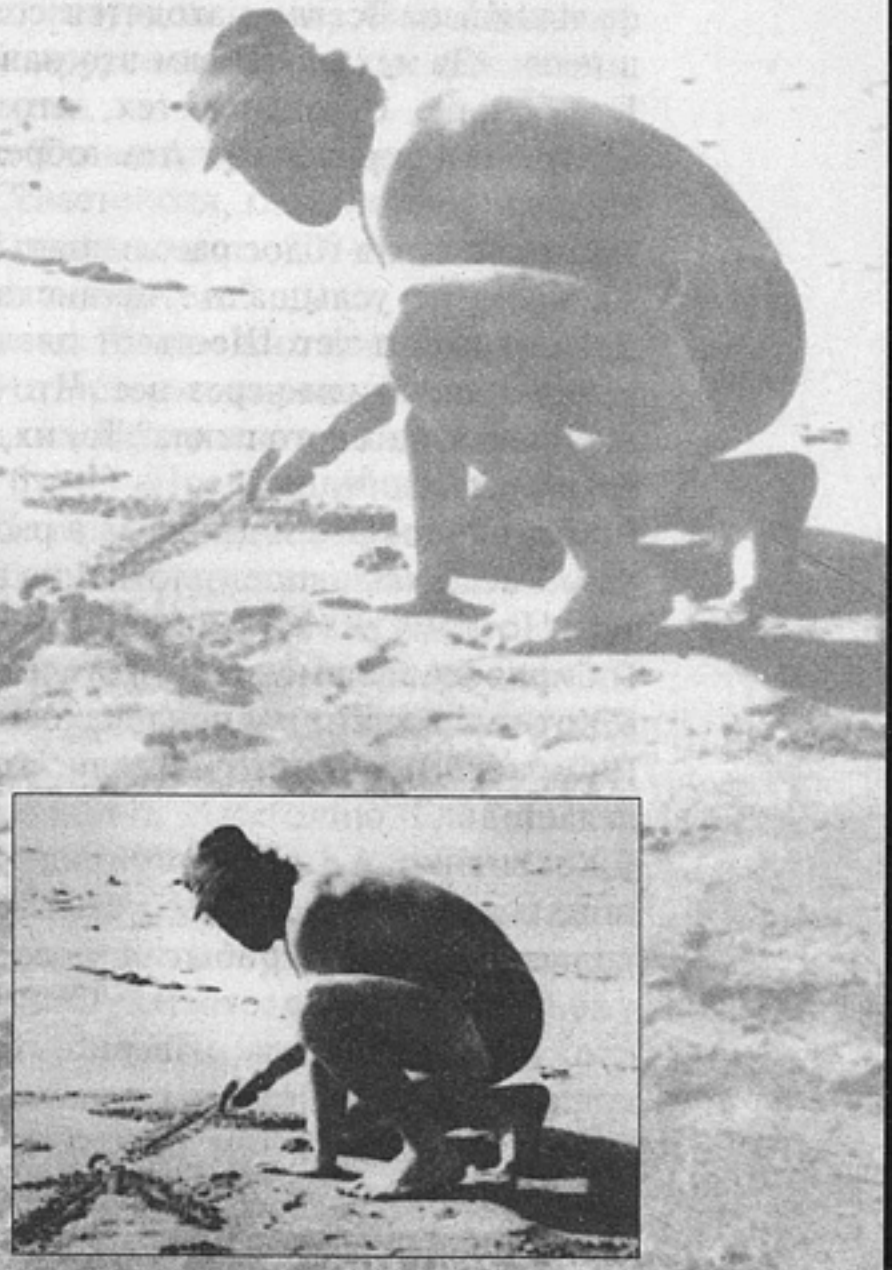
В.Хотиненко. Понимаю, о чем вы говорите. Это не совсем так.

П.Сиркес. А вот герой Евгения Миронова — этот образ уже филигранно выстроен. Я даже удивился его актерским возможностям — Миронов в «Мусульманине» богаче, чем в других картинах. Но если разбираться в реальной ситуации Коли по жизни, а не по литературе, то такие парни, приняв в плену обращение в ислам, не возвращаются на родину. Они остаются в Афганистане, женятся на мусульманках, заводят с ними детей.

В.Хотиненко. Почему, когда Коля говорит: «Я пришел, потому что услышал голос», — вы ему не верите? Жившей в средние века француженке Жанне д'Арк поверили, а нашему современнику и соотечественнику — нет... Сколько я прочитал в прессе разных гадостей по поводу того, что Коля Иванов услышал голос!

П.Сиркес. Как раз против этого нисколечко не возражаю. Хочу разобраться онтологически в коллизии, которую вы представили в «Мусульманине». Получается так, что русскому человеку в своем кровном, родном не к чему прилепиться душой. Вы испытываете нашу жизнь системой чужих ценностей. Но Бог един и заповеди его общечеловечны.

В.Хотиненко. Если бы соблюдали заповеди любой религии, мы б жили очень хорошо: не было бы ни войн, ни убийств — ничего плохого. Однако божественным заповедям не следует никто — ни православные, ни мусульмане, ни представители других конфессий.



В.Хотиненко размечает мизансцены

П.Сиркес. Но ваш-то Коля?..
В.Хотиненко. Он пытается жить по заповедям.
П.Сиркес. И не может устоять, когда девка, которую Германова играет, затаскивает его в постель.
В.Хотиненко. Да, и брата отлупил жестоко. Ведь он Коля Иванов — русский парень из русской деревни.
П.Сиркес. Так к чему мы пришли тогда?
В.Хотиненко. Мы пришли к тому, что дело не в вероисповедании, не в конфессиональной принадлежности. Есть вера или нет ее — вот главное. Беда, что сейчас ее нет не только в России — о чем говорить? — нет в мире. Религия есть, а веры нет. Божеское слово в забвении, не выполняются основные установления жизни.
П.Сиркес. Когда Моисей сошел с Синая, высек на скрижалях то, что слышал якобы от самого Ягве, и дал Закон толпам и ордам, он из людской стаи сотворил народ.
В.Хотиненко. Потому что было, чем их объединить, было, ради чего объединяться. И ему-то поверили, что таблицы не фальшивые. Всегда находятся сомневающиеся: «Да ладно, ты сам это начеркал!..» Но больше оказалось тех, кто принял Моисеевы скрижали и тем обрел смысл жизни.
П.Сиркес. Коля голос расслышал, но самого Колю не услышали. Афганская война длилась десять лет. Шестьсот тысяч наших ребят пропустили через нее. Что они вынесли из азиатского пекла? Таких, как ваш Коля, ведь единицы...
В.Хотиненко. Это и делалось в расчете как раз на ассоциативное уплотнение восприятия. Поэтому — «Мусульманин».
П.Сиркес. А исламский фундаментализм?
В.Хотиненко. Его мы пока не коснулись.
П.Сиркес. А у вас что впереди, что сейчас делаете?
В.Хотиненко. А вы «Дорогу» видели — мою новеллу из посвященного столетию кино коллективного «Прибытия поезда»? Там уже есть какие-то ответы. Сейчас очень сложно, как никогда, наверно, говорить о каких-то планах. Нет, мы делаем все, что в наших силах, готовим проект, насколько это возможно.
П.Сиркес. Говорят, однако, что при всеобщем нынешнем безденежье у Хотиненко меньше материальных проблем, чем у других режиссеров. Так ли это?
В.Хотиненко. Я уже говорил о катастрофическом положении в нашем кино. Правда, Михалков... Он с американцами сейчас работает над гигантским проектом под названием «Сибирский цирюльник». Ну, еще Рязанов, Абдрашитов... Больше у нас кина нет!

«Великий поход...» должен был стать очень дорогим фильмом. Его бюджет — десять-пятнадцать миллионов долларов. На сегодня материальной базы для него не предвидится.
П.Сиркес. Значит, молва врет?
В.Хотиненко. Молва преувеличивает. И пусть!.. Хотя я даже не догадываюсь — почему. У нас в кино слишком хорошо никто не живет. Всем очень тяжело. Вопрос другой, что это — нормальная профессиональная трудность. Очень хорошо помню: «Сибирский цирюльник» планировался много лет назад. Тогда не получилось, получится сейчас. Не исключено, что то же самое произойдет и с «Великим походом...». Нынешнее время нужно пережить, не потеряв себя. Даже Луис Бунюэль некогда уезжал в Латинскую Америку от европейской безнадеги и снял за океаном картины, которые, правда, никто почти не знает.
П.Сиркес. Для «Великого похода...», по-видимому, не только огромный бюджет явился камнем преткновения. У нас проект технически очень трудно осуществить. Может быть, Спилбергу он под силу. Когда я читал в «Новом мире» сценарий Залотухи (там это преподнесено как проза), мне казалось, он предполагает столько аттракционов, такие сложные трюковые съемки, что осуществить все это могли бы разве что Стивен Спилберг с Оливером Стоуном. Вспоминался фильм о ковчеге, еще — «Индиана Джонс», «Прирожденные убийцы». Но, честно говоря, до меня не дошел смысл вашей с Залотухой затеи. По-моему, у вас путаница. Тут и развенчание революционной романтики, и опять же травестирование каких-то исторических реалий, переоценка их и перевод в трагикомический план.
В.Хотиненко. Роман — это слегка переделанный сценарий. Строго говоря, что такое история? Это версия дошедших до нас

событий прошлого, кем-то так или иначе рассказанных. Правильно? Для одного она такая, а для другого — совсем иная. Принцип «Расёмона». У нас, наверно, не все сто процентов совпадений с Залотухой, он может один ответ дать, я — другой, но по сути, думаю, мы все равно в одну сторону будем говорить. Эту историю хотелось представить так, как будто бы прошло еще двести лет с момента, как мы сейчас беседуем. И тогда, двести лет спустя, по тому же обломку сабли или по какому-то черепку попытались бы восстановить якобы имевшее место событие. А для этого нужна свобода его трактовки. Не отказ от ценностей, нет: мы совершенно не собирались иронизировать над историческими персонами. Этого в кино точно не было бы. И издевки — тоже.

П.Сиркес. Ну, не обязательно иронизировать. Можно легко улыбаться...

В.Хотиненко. ...улыбаться можно по-разному. Как Гоголь, как Салтыков-Щедрин. У нас преобладает стремление к свободе обращения, подчеркну, к художественной свободе обращения с историей, которая неодномерна и неоднозначна.

П.Сиркес. Но вы почему-то в конце поместили своего археолога в психиатрическую больницу. Это о чем-то говорит?..

В.Хотиненко. Мы рассматриваем эту фантастическую историю как совершенно реальную — будто бы «великий поход в Индию» в самом деле состоялся. Все всерьез. Машинистки, которые перепечатывали текст, спрашивали: «Они точно туда ходили?..» Мы и снимать хотели так, как если бы это было в реальности. Красная Армия совершила тайный поход в Индию, сам этот факт держался в страшной тайне. Но однажды молодой русский археолог нашел саблю с красноармейской символикой. Было это в застойные времена, когда о прошлом нельзя было заикнуться, если оно не совпадало с официозной версией. Естественно, археолога объявили сумасшедшим. Таков чисто сюжетный ход нашего замысла. И исторически он правилен: у нас в сумасшедшие дома и за меньшие провинности попадали.

П.Сиркес. А у вас не было мысли намекнуть на Жириновского?..

В.Хотиненко. Во-первых, его книжка появилась значительно позже. Уж потом стали параллели какие-то проводить.

П.Сиркес. У Владимира Вольфовича прозвучал отголосок...

В.Хотиненко. ...старой идеи.

П.Сиркес. Еще идеи Троцкого. Недаром он у вас среди персонажей.

В.Хотиненко. Да, это идея Троцкого — отправить Красную Армию к Индийскому океану. Впрочем, и до революции кое-кто бредил этим, хотя солдат осеняли другие знамена.

П.Сиркес. Да, не зря завоевывали подступы...

В.Хотиненко. Великий поход — он на генетическом уровне заложен, сидит где-то в клетках, во мне, во всяком случае.

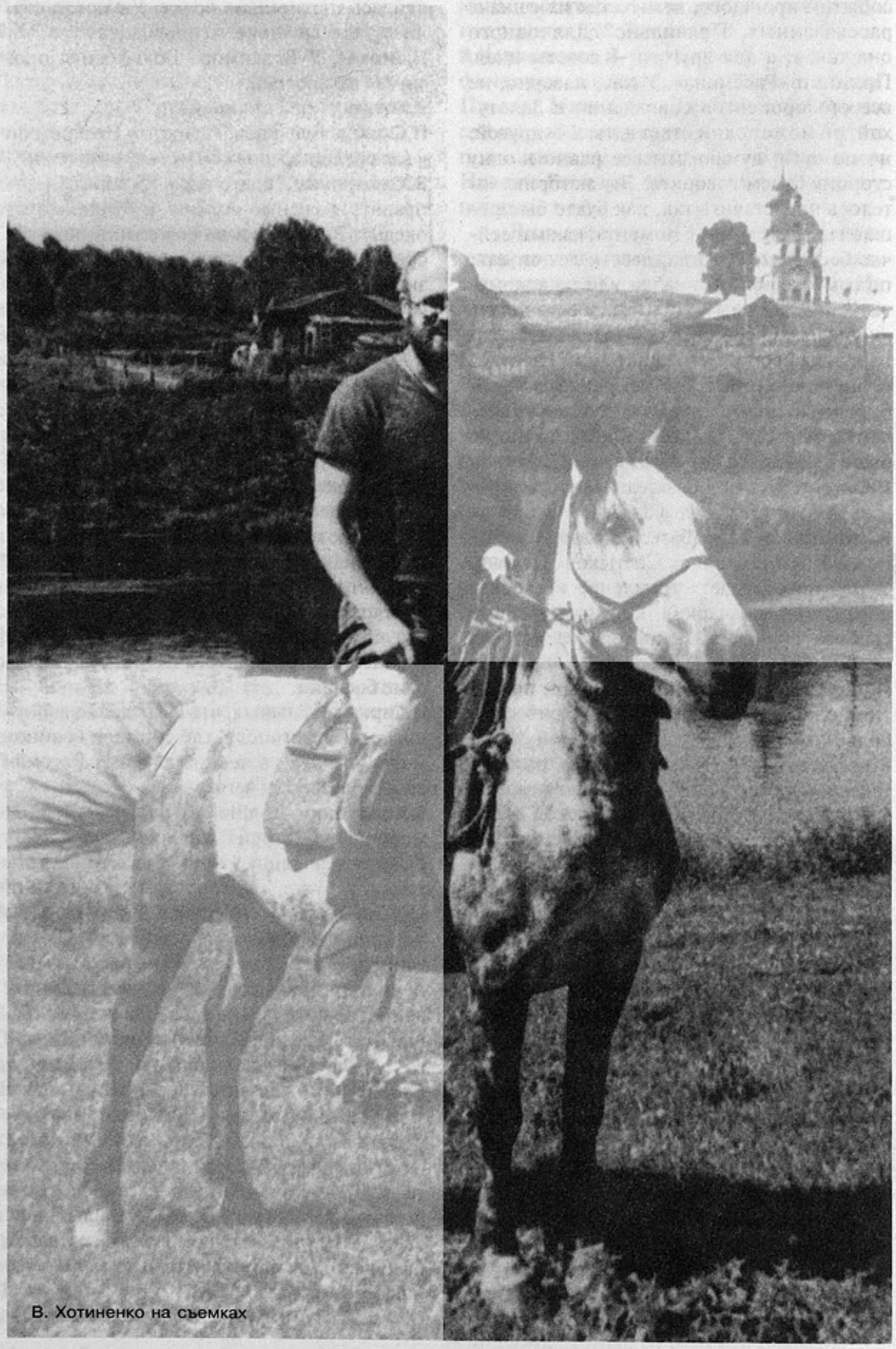
П.Сиркес. И вы не оставляете намерения когда-нибудь снять этот фильм?

В.Хотиненко. Нет. Пусть отлежится. Может, мы действительно обретем не только деньги, но и реальные технические возможности, как вы справедливо заметили, потому что хотим, чтобы по масштабу, по виртуозности исполнения, по изощренности было ничуть не хуже, чем «Индиана Джонс» и другие экзотические американские боевики.

П.Сиркес. Я слышал, что вы недавно вернулись из Севастополя, где снимали военно-морской парад в честь 300-летия Российского флота. Для чего?

В.Хотиненко. Для нового фильма «Черное море». Это история сорокалетней давности, когда на виду у всего Севастополя затонул в бухте «Новороссийск», бывший «Юлий Цезарь» — итальянский корабль, переданный нам в счет репараций. Сюжет таинственный, так как до сих пор не выяснена причина гибели на то время единственного нашего линкора. Сценарий пишет Петр Гладилин, не имеющий никакого отношения к Анатолию Гладилину. Съемки будут происходить в основном на натуре, так что мы обойдемся малыми средствами. Заняты будут любимые мои актеры, с которыми сделана не одна работа. Событие опрокинуто в прошлое, но главные действующие лица так или иначе связаны с ним. И это все, что мне хотелось бы на сегодня приоткрыть читателям журнала.

П.Сиркес. Семь футов под килем!



В. Хотиненко на съемках

Фильмография Владимира Хотиненко

1984

«Один и без оружия»

(совместно с П.Фаттахутдиновым)

1986

«В стреляющей глуши»

1987

«Зеркало для героя»

1989

«СВ. Спальный вагон»

(совместно с В.Седовой)

1990

«Рой»

1992

«Патриотическая комедия»

1993

«Макаров»

1995

«Мусульманин»

1995

«Дорога»

(новелла в киноальманахе «Прибытие поезда»)

Любимые фильмы Владимира Хотиненко

1. «Андрей Рублев»,
режиссер Андрей Тарковский

2. «Андалузский пес»,
режиссер Луис Бунюэль

3. «Персона»,
режиссер Ингмар Бергман

4. «Этот смутный объект желания»,
режиссер Луис Бунюэль

5. «Начало»,
режиссер Глеб Панфилов

6. «Неоконченная пьеса для механического пианино»,
режиссер Никита Михалков

7. «Жестяной барабан»,
режиссер Фолькер Шлёндорф

8. «Профессия: репортер»,
режиссер Микеланджело Антониони

9. «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»,
режиссер Андрей Кончаловский

10. «Дневник сельского священника»,
режиссер Робер Брессон

11. «Амаркорд»,
режиссер Федерико Феллини

12. «Окраина»,
режиссер Борис Барнет

13. «Ночной портье»,
режиссер Лилиана Кавани

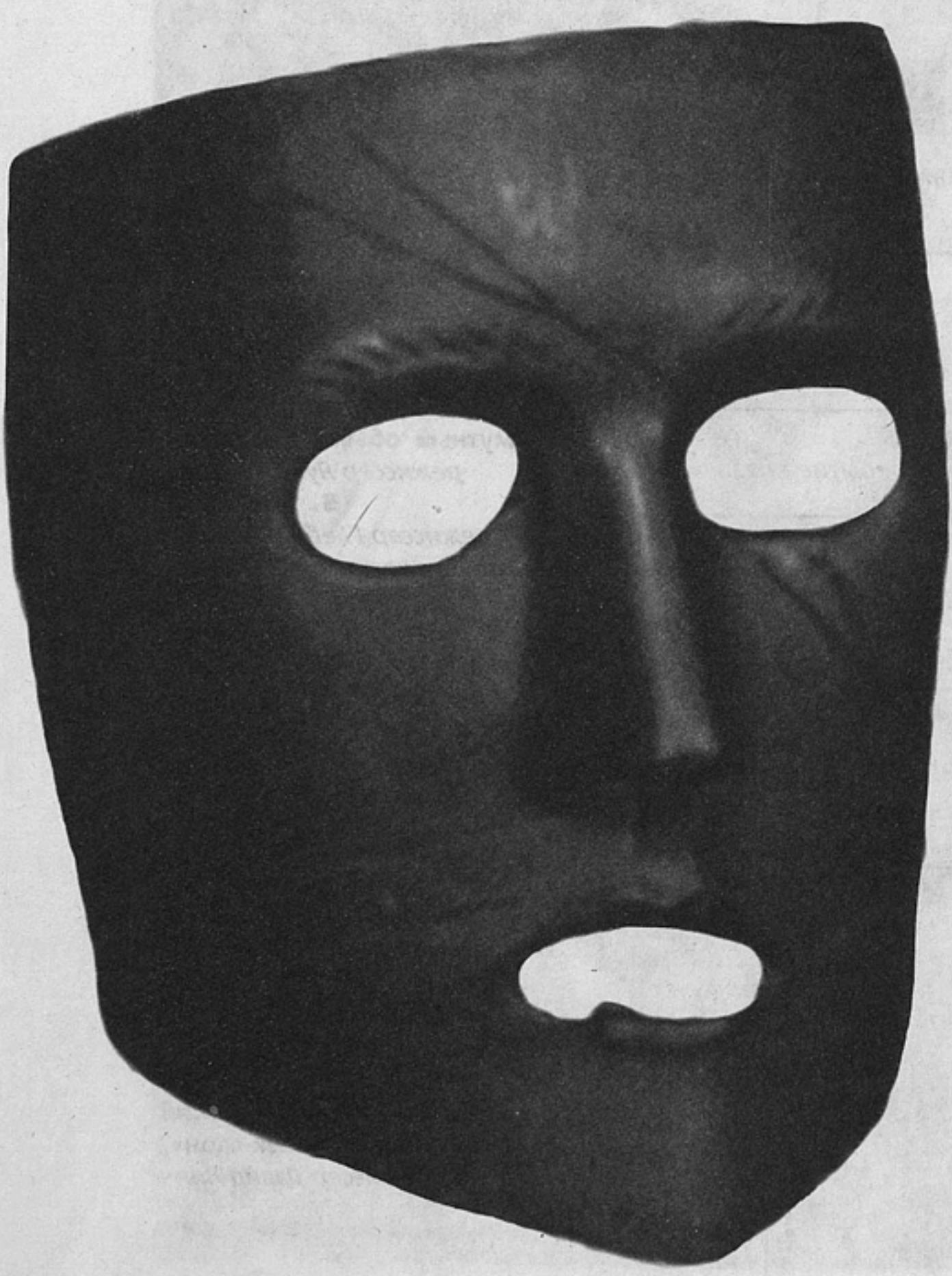
14. «Три цвета»,
режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

15. «Человек-слон»,
режиссер Дэвид Линч

ОЛЕГ АРОНСОН:

«Анонимность — закон телевидения»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН



Нина Цыркун. Олег, вот о чем я хотела бы поговорить с вами. В последний год на нашем телевидении — практически на всех каналах — появилось множество программ с анонимами. Понятно, что эти программы, как и все прочие новинки ТВ, навеяны некими западными образцами. Тем не менее хотелось бы выяснить, что помогает им прижиться на нашей почве. Ведь сам по себе фактор анонимности в стране, где всегда, напротив, подчеркивались преимущества жизни и смерти «на миру», особого хождения не имел. Всякая анонимность была подозрительна, чему, кстати, тоже имелись веские основания — подметные письма, доносы и письма «доброжелателей»...

Олег Аронсон. Да, анонимность казалась чем-то недозволительным. Если человек скрывает свое имя, а тем более прячет свое лицо, то все время подмывает спросить: почему им не занимаются правоохранительные органы?

Н.Цыркун. Да, например, в программе Владимира Познера «Человек в маске» часто фигурируют персонажи, рассказывающие о своих, по сути, подсудных делах. Еще совсем недавно такое было бы немыслимо. Помните, как чуть не арестовали журналистку, которая беседовала с Джохаром Дудаевым, за недоносительство. А теперь перед миллионами людей открывает душу сутенер, «курирующий» малолеток; киллер, работающий на заказ; дезертир. Потом они спокойно выходят из студии и идут домой. И никакой «мир» не рвет их у Останкино на куски, милиция не поджидает... Но я, собственно, не к тому, чтобы такие вещи происходили. Не дай Бог. Но ведь у нас никогда не было традиции анонимной исповеди, как не было и общественно поощряемой традиции анонимной жизни...

О.Аронсон. Действительно, в православии, а уж тем более в советском обществе, традиция анонимной исповеди отсутствует... Но сфера анонимности всегда есть. Другое дело, что она у нас плохо связана с осознанием прав личности. Поэтому получается, что «признание» для нас психологически уже синоним преступления. А это даже с юридической точки зрения неверно. Однако вначале я хотел бы сосредоточиться на другом.

Вы говорите, что появилось много программ, использующих мотив анонимности. Мне этот тезис кажется несколько спорным. Три, может быть, четыре в чем-то сходные программы — это, во-первых, не так уж много, а во-вторых, количество не столь важно. Нам кажется, что это много (и мы выделяем этот мотив как интенсивно эксплуатируемый именно сейчас), потому что столкнулись с каким-то эффектом самого телевидения, которому раньше не придавали значения, в том числе и в силу определенных традиций нашего восприятия. То, что мы с вами называем анонимностью, — одно из характерных свойств телевидения вообще. Оно неявно присутствует практически в любой телевизионной передаче, а в тех трех-четырех, которые мы имеем в виду, просто сама тема выведена на авансцену.

И у меня возникает встречный вопрос. Вот есть познеровский «Человек в маске» или программа «Моя семья», где тоже появляется подобный персонаж «без лица». Здесь, кажется, на анонимность можно просто указать пальцем. Но уже гораздо меньше ясности с программой, которая прямо так и называется — «Анонимные собеседники». Где в ней анонимность? В ней тоже есть скрытые персонажи, которые общаются через синхронных переводчиков (этакие «живые маски»), но в конце концов главные герои выходят из своих кабинок, и перед нами оказываются хорошо известные люди. Это игровая программа, построенная не на анонимности, а на псевдонимии. Мы, зрители, как раз убеждаемся, что никакой анонимности нет — все будет раскрыто, но мы поиграем в угадайку, поищем нашим героям подходящие псевдонимы. Так, предполагаемый Илья Глазунов может оказаться — ну, не знаю — Мстиславом Ростроповичем. И это здорово. Но в этой игре важно, что в конце концов все раскрывается и... анонимность как бы отсутствует.

Н.Цыркун. Здесь возникает еще один побочный сюжет. Как раз в одном из выпусков «Анонимных собеседников» депутат Семаго, по-моему, сказал, что, мол, надо было лучше притворяться. Забавно, что не узнают друг друга очень хорошо знакомые люди. Зато и зрители в студии, и оппоненты сразу опознают политиков, очень быстро, во всяком случае.

О.Аронсон. Это очень верно. Вообще, независимо от того, кто скрывается в кабинке, почти всегда возникает версия, что там какой-нибудь политик. Потому что лицом политика является его речь. И мне кажется, что удача этой программы в том, что в ней найден способ показать речь. Ведь телевидение нам предлагает лица, много лиц, и речь, в принципе, оказывается не важна. А в «Анонимных собеседниках» мы словно слышим речь заново. Слышим речь человека, которого привыкли, как выясняется, только видеть, речь которого всего лишь дополняла его зримый образ.

Телевидение не располагает к слушанию речей-высказываний. Оно не терпит логических умозаключений и даже минимума абстрактных рассуждений. Оно рассчитано на точечные эмоциональные воздействия. На первый план выходят интонационные и экспрессивные моменты речи, которые для зрителя оказываются продолжением лица говорящего. Информация, новости оказываются в сильной зависимости от этого эффекта. Мы что-то слушаем, но слышим лишь то, что готовы услышать, что способны присвоить или опознать как уже присвоенное. И узнаваемое лицо — один из способов такого присвоения.

При этом понятно, что есть разные зрители, но когда я говорю «мы», то это всего лишь значит, что я говорю о таких условиях восприятия, при которых индивидуальные различия оказываются несущественными. Напротив, общность восприятия, общность неконвенционального согласия, когда еще нет возможностей разделять зрителей на детей и взрослых, мужчин и женщин, глупых и умных, — именно она и формирует то, что сейчас я называю «мы».

Итак, уже в самом вопросе об анонимности, в том виде, как вы его поставили, есть подспудная убежденность в том, что имя и лицо почти тождественные вещи. Однако те известные телевизионные персонажи, лица которых мы хорошо знаем и которые не скрывают своего имени, — они-то как раз оказываются «в маске». То есть телеведущие и телезвезды, которые

все время мелькают на экране, они — самые анонимные, они — маски, речь которых и образ мыслей нам неизвестны. Иными словами, нам кажется, что лицо — это самое глубокое и самое собственное в человеке (об этом же вся мифология «души», которая отражена именно в таком понимании лица), но оказывается, что существуют какие-то другие элементы глубины, а лицо может быть просто маской.

В этом смысле программа «Анонимные собеседники», делая речь формой телевизионного зрелища, совершает интересный нетрадиционный ход, позволяя нам что-то понять о роли лица на телеэкране.

Н.Цыркун. То есть это как бы нечто вроде автометаописания. Получается, что телевидение — тотальная анонимность.

О.Аронсон. «Тотальная анонимность» — это все-таки сильно сказано. Дело, мне кажется, в том, что наше представление об анонимности в связи с телевидением должно быть пересмотрено. Телевидение есть, мы — его зрители, оно принимает участие в формировании нашей системы восприятия мира, а значит, многие представления, в том числе и об анонимности, уже другие.

Так, мы можем сколько угодно говорить, что человек в маске — это аноним, а без маски, тем более с указанием имени в титрах, — нет. Однако такое суждение не учитывает телевизионной специфики, в результате которой ситуация меняется кардинально, становится парадоксальной. Парадокс заключается в том, что лицо на телеэкране может быть либо лицом звезды, которое нам настолько хорошо известно, что оно уже маска; либо это лицо неизвестного нам человека, просто лицо в кадре, объект достаточно непростой для интерпретации. Ведь лицо — всегда некоторая сфера первичного смысла, зона коммуникации. И эта коммуникация основана на том, что я, воспринимающий, нахожусь в ситуации, когда это лицо для меня есть знак, указывающий на сообщество. То есть я вижу лицо, значит, существует «другой» (минимальное сообщество) как необходимое условие моего «я», как необходимое условие того, что это «я» тоже обладает лицом. Так формируется на уровне восприятия телевизионное «мы».

Н.Цыркун. Очень необычный ход. Вы говорите о коллективном восприятии, в то время как мы привыкли подчеркивать индивидуальный, «отключенный» контакт зрителя с телеэкранным миром.

О.Аронсон. Начало этого телевизионного «мы» как раз в сфере анонимности, где способ коммуникации — не имя, не называние, а только лицо. Имя же формируется уже через «мы», через то, что можно было бы назвать «зонами общих смыслов». В феноменологии такие «общие смыслы» обычно связываются с очевидностями, которые не требуют дополнительного прояснения, а связаны с самим опытом существования в мире. Таким образом, и лицо-маска, и просто лицо проводят, каждое по-своему, стратегию анонимности.

Здесь уместно вспомнить схему, которую строит Флоренский в «Иконостасе»: лик — лицо — личина. Это такое вполне платоническое представление, когда лик — нечто подобное смыслу или идее, а личина — полная ему противоположность, маска, за которой ничего не скрывается. Скорлупа, внутри которой пустота. Личина похожа на лицо и пытается себя за него выдать. Она является тем, что, как говорит Флоренский, в отличие от лица, указывает на несуществующую реальность. Мир личин — мир неистинных имен вещей. И мы привыкли пользоваться этими «не теми» именами, воспринимать эти «чужие» имена. Телевидение оказывается одной из красноречивых моделей такого мира личин, что можно также назвать, вслед за Бодрийаром, миром симулякров, гиперреальностью. Только для Флоренского эта система обманов — лжереальность, а для Бодрийара телевидение и есть сама реальность. И это уже не тот мир, к которому мы привыкли, с которым имеют дело и наука, и история, и культура, с которым мы все еще сталкиваемся в нашем обыденном восприятии. Это уже не тот огромный мир, в котором есть место неизвестному, на постижение которого всегда не хватает человеческих сил, в котором есть такое загадочное недостижимое место, откуда всему раздают-

ся имена. Телевидение предлагает другой вариант мира, который оказывается более реальным, чем сама реальность. Оно использует анонимность вещей, выведенных на сцену, предъявленных как доступные и понятные через показ, а не через именование.

Н.Цыркун. «Сценографический» эффект, кстати, всячески подчеркивается. Перед исповедующимся субъектом в студии несколько рядов зрителей. Опять-таки (я гну свое, как видите) современная «домашняя» культура, компьютерная или видео-, располагает к индивидуально-интимному общению с человеком на экране, а когда телевизионный зритель смотрит программу в присутствии студийной аудитории или с записанным смехом за кадром, это активно действует на разрушение интимности, создает явное ощущение квазиприсутствия, квазипубличности, по типу кинозала. А с другой стороны, и тот, кто исповедуется, тоже исповедуется не безличной камере, скажем, или безличному ведущему, который только медиатор, а вот этой массе людей.

О.Аронсон. Да, сама кинокамера не в силах предъявить сообщество. Она — посредник. Предпочтительнее, на мой взгляд, говорить сейчас о сообществе, имея в виду особый тип коллективности, который нами еще плохо осознан. (Здесь можно сослаться на современного французского философа Жан-Люка Нанси, который как раз разрабатывает тему сообщества именно как со-бытия совместности.) Это не просто коллективность социальная, но коллективность именно зоны первичных общих смыслов, которыми мы пользуемся, которые всегда уже есть в нашем языке как информационном инструменте. Так вот, направленная на тебя кинокамера не создает, конечно, эффекта включенности в коммуникацию. Ты остаешься одинок, поскольку нет другого лица как условия первичной коммуникации.

Вот, например, в Америке система телевизионного представления формировалась достаточно долго. Теперь многие передачи у нас копируются (вы как раз об этом говорили), и это естественно. И многие элементы, такие как зрительный зал в студии, помогают и персонажам передачи, и телезрителям ощущать сообщество, видеть эти анонимные лица как среду, под которую можно и должно мимикрировать в своем восприятии. Это особый тип миметизма — не творческий и производящий авторские подобия (искусство), а средовой. Это — слияние с сообществом, попадание в зону общих, разделяемых всеми, смыслов.

Н.Цыркун. Еще один вид психо-миметического процесса?

О.Аронсон. В теле-миметизме проявляется такой тип восприятия, который долгое время игнорировался. Философы, теоретики искусства обычно рассуждают о высоком мимезисе как подражании в платоновско-аристотелевском смысле. Но еще в «Поэтике» Аристотеля говорится об изначальном инстинкте подражания у ребенка. Такой же инстинкт, например, есть и у животных в форме мимикрии. И телевидение открывает нам ситуацию мимикрии как изначального подражания сообществу. Если учесть при этом, что сообщество — это не коллектив, не масса, не нечто видимое, а особый порядок, который уже вписан в субъект, то тогда понятно, что мы имеем дело с ситуацией восприятия, ставящей существование субъекта под вопрос.

Н.Цыркун. Самого исповедующегося?

О.Аронсон. Нет. Я говорю о категории субъекта. Меня интересует момент восприятия телепрограммы, а не персонаж (в маске или без), не его точка зрения, а то, как он включен в акт восприятия зрителем всей программы.

Приведу простой пример. Есть кинорежиссеры, фильмы которых вступают в конфликт со спецификой телевидения. Таковы, на мой взгляд, Эйзенштейн, Бергман, Кесьлёвский... Можно назвать много имен. Годар же, эксплуатирующий теле- и видеоэстетику, если и теряет что-то, то в гораздо меньшей степени. Те же, для кого крупный план является чем-то существенным, на чем они строят свое киноповествование, лишаются своих главных элементов выразительности.

Телевидение ориентировано в гораздо большей степени на узнаваемость, на повтор, нежели на остранение или новизну. Многие программы зритель смотрит пото-

му, что там есть обязательный персонаж-звезда (Вульф, Познер, Якубович). Однако другая сторона успеха связана с интригой программы. И вот интрига и анонимность — вещи, как оказывается, тоже близкие. Ведь момент интриги (особенно в ее телевизионном варианте) связан с тем, что я не знаю что-то о самом себе, что может мне открыть именно телевидение, и если мы говорим об этом в терминах анонимности, то телевидение, на мой взгляд, выполняет такую интересную функцию, оно дает возможность быть под маской, в том числе и зрителю в акте восприятия. Это такая специфическая и парадоксальная форма — «исповедь восприятия», когда речь не нужна — достаточно мимикрии. Под среду, под персонажа, под человека на экране, которого все видят, но и не видит никто.

Н.Цыркун. Да, действительно, в этом есть какой-то завораживающий эффект, связанный с подбором персонажей. Не часто приходится мимикрировать, скажем, под убийцу или сутенера. Ощущение острое и рождающее желание смотреть все новые и новые серии.

О.Аронсон. Думаю, что дело не только в том, что человек представляет себя убийцей. Есть нечто в тебе самом, что ты отказываешься признавать. Твое сознание и твой язык оказываются здесь бессильными. И вот телевидение дает этим невротическим моментам нечто вроде языка, подобного языку психоаналитика.

Н.Цыркун. Но по Фрейду самоанализ невозможен.

О.Аронсон. Поскольку в психоанализе тоже очень важен мотив со-отнесенности, соответствия, совместности. Можно сказать, что психоаналитик — это бесконечно малый элемент сообщества. Психоанализ ни в коем случае невозможен как самопонимание, как рефлексия. Здесь необходим другой (психоаналитик), который в принципе не обязан ничего понимать правильно, но в своем понимании должен особым образом соответствовать речи пациента. Соответствовать возможным желаниям, формирующим эту речь, но одновременно нуждающимся в иной речи, которую сам пациент произвести не может, но способен узнать, распознать как принадлежащую себе. Это своего рода ритмическое соотнесение разных языков, которое в силу проявляющегося при этом соотнесении эффекта общности обладает терапевтическим действием. В психоанализе важна не сама интерпретация через призму сексуальности. Но сексуальность — это всего лишь свободная область, где можно сформировать другой язык, создать несколько языков описания одного и того же, то есть условия продолжения речи, когда она заходит в тупик.

Возвращаясь к телевидению, можно сказать, что здесь происходит нечто подобное. Перед нами сидит убийца и говорит с нами. Всегда анонимный убийца (он всегда где-то, но не здесь) показывает, что в языке убийцы есть нечто, что коррелирует с нашим языком. Мы оказываемся со-общниками с ним, поскольку наши языки имеют область общих смыслов. Иными словами, мы оказываемся в сообществе с теми, кого всегда заранее исключали из сферы своего общения. Возникает эффект уплотнения сообщества, лишения прав индивидуального настолько, что оно (индивидуальное) становится все труднее различимым, все более и более интимным. Что же касается коллективности, то телевидение — один из тех феноменов, которые открывают нам понимание, коммуникацию, язык — как то, что всегда, с одной стороны, не мое, но, с другой — именно благодаря этому невысказываемое обретает речь через другого, на непонятном языке, языке чувственности, с которой мы вступаем в согласие, даже не отдавая себе в этом отчет.

Отчасти именно с этим связана опасность эстетизации телевидения. Ведь законы эстетики, художественного вкуса, высоких образцов культуры все время говорят нам о запретах, о правилах, которые должны быть соблюдены, чтобы мы соприкоснулись с сферой высокого. Эстетика, таким образом, как бы дублирует этику, только ее запреты относятся к области восприятия. Телевидение же предельно внеэтично.

Например, что такое принцип свободы информации? Это вовсе не придуманный демократами или журналистами принцип, а некоторое неотъемлемое усло-

вие самих средств массовой коммуникации. То есть журналист требует информацию не потому, что это записано в каких-то правах журналистов, а потому, что он включен в качестве элемента в систему массовой коммуникации, в основании которой лежит естественное желание информации, желание узнать и сказать об этом. А это желание всегда если и не противозаконно, то, по крайней мере, дозаконно.

Н.Цыркун. Тележурналист — своеобразный электронный «менестрель Божий»...

О.Аронсон. Я уже говорил о привычном отождествлении лица и имени. Узнать имя или увидеть лицо — обычно для нас это значит, что ситуация уже не анонимна. Но можно подойти к проблеме и иначе.

Обратим внимание на некоторое различие между именем вообще и именем собственным как идентификационным моментом. Интеллектуальная традиция, которая связана с господством субъективности (subjectum'a), стремится не акцентировать внимание на такого рода различиях, а видеть общее. Слияние имени и вещи, лица и имени — естественные процедуры в такой системе отсчета. Однако эта естественность может быть подвергнута сомнению. Это позволяет не концентрироваться на имени и выделить «подпись» — как то, что позволяет нарушить оппозицию означаемого и означающего в этом случае. Подпись — не только имя, но и то, как имя преподносится, то, что становится лицом для имени, но не сводится ни к первому, ни, тем более, к последнему (мотив, разрабатываемый Деррида). Подпись — это исполнение имени, особая миметическая процедура, воспроизводящая тот минимальный набор признаков, по которым «я» может быть восстановлено.

Итак, подпись — нечто такое, что указывает на различие между означиванием с помощью имени и самим именем. Не важно, что написано в паспорте, какая там вклеена фотография. Это еще не имя и еще не лицо. Важно, каким образом имя создается. Именно в этом и заключен личностный момент. Конечно же, подпись здесь следует понимать более широко, чем просто автограф. Это не

просто знак, а набор фиксируемых признаков. По ним из тела строится имя. Это то неотчуждаемое, что в тебе есть и что не связано со всеобщим.

И, естественно, возникает непростой вопрос: где место подписи в телевизионном пространстве? Где остаются следы личного в ситуации, когда личное стремится раствориться в сообществе? Вот что имеет прямое отношение к теме анонимности. И, надо сказать, найти это место не так просто. Дело в том, что телевидение игнорирует подпись. В каком-то смысле личность и индивидуальность на телевидении запрещены. Природа телевидения такова, что она блокирует индивидуальность.

Н.Цыркун. Но мы привыкли видеть яркие индивидуальности в ведущих: интеллектуальный Сванидзе, ироничный Доренко, душевная Сорокина, механистичная Миткова...

О.Аронсон. Попробую объяснить, что я имею в виду. Сейчас нам становится все более очевидной значимость такой вещи, как рейтинг. И вот рейтинг передачи, где присутствует лицо не в качестве маски, но делающее себя лицом в процессе передачи, то есть демонстрирующее свою подпись (например, через размышление или какой-то индивидуальный творческий жест), так вот у такой передачи рейтинг обречен быть низким. Дело в том, что подпись не предусматривает коммуникации. Зритель не может идентифицировать себя с чужой мыслью, так как телевизионный контакт строится не через новое, оригинальное, необычное, а через места общих смыслов.

Вот Поль Вирильо говорит, что CNN замещает реальность. У него возникает образ телевидения, превращающего любую апелляцию к реальности в катастрофу. Реальность исчезает под натиском замещающих ее образов. Нечто подобное можно найти и у Бодрийара, когда он говорит о симуляции как о ситуации определенной знаковой свободы, возникающей в результате того, что означающее перестает требовать для себя означаемого. Но откуда возникают подобные эффекты? Почему «реальность» как концепт или принятая схема знака (по Соссюру) оказываются мало подходящими для описания пространства телевосприятия? Телевидение (и не только оно) изменило какие-то наши существенные установки в отношении того, что мы привыкли считать реальностью. Любое отношение к миру (от научного до философского и поэтического) неявно подразумевало невозможность знания, мысли, чувства охватить мир в его целостности. Мир был тем, что постоянно указывало на недостаточность субъекта, на недостаточность его технической оснащенности, на недостаточность языка, воображения. Мир был источником возвышенного (в кантовском смысле), а телевидение (и не оно одно) предлагает уже иной образ мира — со-размерный восприятию. Получается такая своеобразная «карманная» реальность. Эффект неохватности стирается, а «карманность» (возможно, это не очень точная метафора), напротив, искусственно создается.

В создании этого эффекта участвует много факторов. Из них размер экрана и возможность видеозаписи — может быть, самые несущественные. Куда важнее то, что новость никогда не пройдет мимо телезрителя, поскольку если она выделена как достойная внимания (то есть именно как новость-для-нас), как нечто, что должно быть узнано и опознано в качестве новости (то есть если она соотносима с зоной общего смысла), то она будет повторяться до тех пор, пока не перестанет быть воспринимаемой. При этом безразлично, каков факт: он все равно становится собственностью зрителя. Все это создает эффект «карманности» (предельной потребимости) реальности, когда ты точно уверен, что мимо тебя ничто не проходит.

Н.Цыркун. Частный — или чистый — случай восприятия мира как «изделия», манипулируемого и «приобретенного», о чем говорил Бодрийар в контексте жизненного проекта технического общества.

О.Аронсон. Это возвращает нас к тому, о чем говорилось ранее: новость на телевидении имеет чисто знаковую природу, она, если угодно, масочна, то есть персональна в первоначальном смысле этого слова. Иначе говоря, это не авторский продукт, это не связано с индивидуально-

стью, личностью, с подписью в широком смысле этого слова. Здесь игнорируются все те механизмы, с помощью которых идентифицируется личность. Поэтому телеведущий (Якубович, например) для зрителя может быть только маской. И сколько бы он ни создавал в других передачах образ человека, имеющего дистанцию по отношению к собственной маске и понимающего, что он делает, все это будет проходить мимо как ненужное телевидению, поскольку маска постоянно обозначает свой приоритет, в том числе и «новостной», регулярным повтором, рейтингом и т.п.

Н.Цыркун. Такая цензура уже осуществляется.

О.Аронсон. Она осуществляется самим телевидением, без указаний руководящих инстанций. У телевидения есть свои законы, а рейтинг — это то, что неуклюже, неточно, но все-таки каким-то образом указывает на сферу языка телевидения, языка общих смыслов, настолько общих, что в обыденном общении мы их даже и не затрагиваем. И этот язык общих смыслов (язык ли это вообще?) при том, что проблематично мыслить само его существование, требует освоения. Он требует, чтобы передача о личности была построена так, чтобы никак не предъявлялась сама личность. Требуются какие-то другие ходы, дающие представление о личности косвенно, через сферу обыденности, рассеивая внимание в мелком, доступном «карманному» потреблению. Подавать личность оказывается возможным негативно, через ее неустранимость в серии подменяющих ее масок, то есть в каком-то смысле через подпись. На этом (хотя и не только) строится, например, успех программы «Чтобы помнили».

Н.Цыркун. В серии «Жизнь замечательных людей» была передача о Б.Ахмадулиной, сделанная практически без слов. Ахмадулина показана в поезде, за столом, в кругу друзей. Звучали ее стихи, но они были записаны как бы дробящимся эхом — разобрать текст было невозможно. А в финале поэтессу показали в кругу друзей-писателей, и они что-то все говорили, общались, а звук был отключен. Они были похожи на рыб, открывающих рты. Это было очень забавно, потому что тут собрали людей, инструмент которых — слово, они только своим словом и интересны, но именно этого были лишены. Предъявить Беллу Ахмадулину или Фазиля Искандера просто как фигурантов — это было само по себе очень забавно.

О.Аронсон. В принципе это чисто телевизионная идея. Я замечаю на телевидении все больше передач, которые не обращаются прямо к зрителю с каким-то назиданием (что всегда практически несет в себе речь с экрана), а используют косвенные ходы, чтобы что-то сказать.

Представим себе на миг социолога, оглашающего какие-то цифры с экрана, чтобы показать, что общественное мнение бывает, мягко говоря, странным и не всегда стоит на него ориентироваться. Коммуникационный эффект такой передачи (и, как следствие, рейтинг) будет крайне низок. Но вот «Сто к одному», игровая программа, что само по себе уже важно для телезрелища, построена на опросах общественного мнения. Участники программы пытаются его отгадывать. Возникающий юмористический эффект косвенно делает доступной информацию о многих странностях общественного мнения, с которой ученый-социолог пробиться не может.

Телевидение позволяет развивать косвенные языки. Не прямую коммуникацию, а коммуникацию, строящуюся на системе мимикрии, на показе. Телевидение (в отличие от кино или литературы, например) — это показ в чистом виде.

Н.Цыркун. И модель потребления как тотально идеалистической практики?

О.Аронсон. Здесь надо кое-что пояснить. Показ (или экспозиция) — это не проявление чего-то внутреннего, что в нашей беседе имеет синоним — «имя». Это способность быть только внешним без оппозиции внутреннему (эта оппозиция вообще под сомнением на протяжении всей беседы), и принимать эту внешность как то, что должно быть системой отсчета для всех наших размышлений. То есть все культурные конструкции типа «имя», «душа», «смысл», «индивидуальность», утверждающие самостоятельность, целостность, единичность, должны быть прочитаны именно как конструкции. Ведь впол-

не возможно и иное их прочтение, если мы исходим не из какой-то субстанции, но, например, из внесубстанциональной «открытости друг другу в показе» (по слову Нанси).

Можно выразить это же и по-другому: сообщество («мы») не используется как некая данность, но конструируется через косвенные указания, даваемые нам «подписями вещей», участвующих в показе.

И вот появляется такая программа, как «Знак качества» (ТВ-6). Она мне нравится, и поэтому, возможно, я склонен усматривать в ней некую антителевизионность. Принцип таков: всякому дается одна минута перед телекамерой на саморекламу. Перед нами проходят прямо-таки толпы людей. Девушки, предлагающие себя в фотомодели, юноши, желающие стать дикторами, изобретатели, сообщающие о своих изобретениях, и многие другие, поющие, читающие стихи, передающие приветы. Кажется, уж здесь-то все совсем неизвестны, но именно в этой программе анонимность разрушается. Есть какие-то непременные правила поведения перед телекамерой, правила самопредъявления, которые как раз нарушаются всеми участниками «Знака качества». Но всякий телеоператор скажет вам перед съемкой, как себя вести, что делать, как поворачивать голову, какую позу лучше принять... То есть, как лучше стать объектом для рассматривания, вещью, маской. А в «Знаке качества» все подряд нарушают эту конвенцию. Они на что-то претендуют, хотят кем-то стать. Перед нами настоящие личности именно потому, что они делают все не по правилам. Их тело оказывается той индивидуальной подписью, о которой мы говорили раньше. Одна, имитируя движения стриптизерки, чересчур скована, у другого какой-то непорядок в прическе... Эти обращающие на себя внимание детали (пунктумы) телевизионная форма стремится свести к минимуму. И все они становятся подписями личного, того, что невозможно на телеэкране, поскольку привлекает к себе внимание и отвлекает от некоторой формы стертого восприятия, одним из условий которого является анонимность.

Н.Цыркун. В этом смысле более грамотно построена программа «Сам себе режиссер», где показывают снятые домашними камерами сюжеты, но берут на себя оформление, закадровый текст и т.д. И тогда сюжет становится гладким, лишенным налета случайности, как будто он разыгран актерами.

О.Аронсон. Конечно, в этом случае программа теряет дистанцию по отношению к телевидению, то есть становится самим телевидением, учитывающим только одну реальность — телефакты. В «Знаке качества» сами неграмотность и непрофессионализм создают интригу передачи. В результате происходит вторжение иной реальности (жизнь), благодаря которой только и оказывается возможным зафиксировать границу телевизионного показа, ту грань, где формируется телевизионное сообщество на уровне восприятия. Именно эта поверхность и удерживает то, что было названо подписями, невидимыми записями уникального в сообществе.

Кстати, вот еще один пример: «Караоке по-русски». Выходят никому не известные лица, при этом есть титры «студент такой-то», или «инженер», или «домохозяйка», но люди вполне анонимные, зачастую с прекрасным голосом, выходят и просто поют. В том числе и те песни, которые исполняют наши сегодняшние звезды. Эта ирония никого не задевает, поскольку не находится на уровне прямого высказывания типа: «вокальные данные Кристины Орбакайте — посредственные» или «общественному мнению часто доверять не стоит». Здесь нет споров и выяснения истины. Здесь есть лишь предъявление, убедительность которого именно в том, что оно попадает в зону не того, что обсуждается, но того, что только потребляется.

Н.Цыркун. Создание какой-либо нормализующей сетки — утопия.

О.Аронсон. Нам хорошо знакомы разговоры об опасностях, которые таит в себе телевидение и которые обычно исходят из противопоставления его книжной культуре. Я в принципе согласен с противопоставлением, но не делаю таких пессимистических выводов. Да, телевидение — это сфера нового (все еще) опыта, иного, нежели литература и даже кино. В этом опыте личность и индивидуальность теряют свои привилегии. Они становятся вещами (масками) среди прочих. И эти вещи получают возможность самопредъявления. Их объяснение и описание оказывается избыточным, поскольку само их появление на экране уже несет в себе какой-то формальный аспект, связанный с нашим восприятием, когда смыслу не надо рождаться, он уже есть, до имени. И не столь важно, какие истории рассказывают люди в масках или персонажи сериалов. Анонимность коренится в самом феномене телевидения, она, в каком-то смысле, его закон. Телевидение интригует хотя бы тем, что мы всякий раз не знаем и заново опознаем тот самый мир, который присвоили себе именно благодаря телевидению.

Телевидение внеэтично, негуманно, поскольку оно апеллирует к той сфере восприятия, где располагается та часть «я», которая всегда, но неявно, отдается сообществу, а правила «мы» и правила «я» в данном случае не совпадают. Индивидуальное начало здесь оказывается подчиненным коллективному, но неявно. Это не тоталитарная машина, а нечто другое, нечто подобное наркотику, который способен превратить наше частное и одинокое существование в общение. Важным мотивом телевосприятия является желание быть вместе, иметь общую историю, разделять общую мораль. И зоны этой общности разнообразны. Они находятся практически для каждого зрителя.

ВИКТОР МАТИЗЕН

Россия в играх

Основные определения

Игра-1 — забава, активное развлечение. Соревнование — однотипные действия нескольких лиц, когда результаты сравниваются для определения победителя[1].
Игра-2 — состязание-соревнование, где действия участников зависимы-независимы.

Уточняющие определения

Игры — состязания с фортуной[2] — те, где исход частично или полностью зависит от везения.
На интерес — те, где одним из стимулов является прямое материальное вознаграждение.
Азартные — на интерес — те, где можно не только выиграть, но и лишиться первоначального капитала.
Противоборство — игра, где участники препятствуют один другому.
Викторины — где участники отвечают на вопросы.
Конкурсы — соревнования, в которых результаты участников не поддаются однозначной оценке и победитель определяется голосованием наблюдателей.
Телесоревнования — те, что проводятся в телестудии специально для трансляции.

Советское время знало только одну телеигру («Что? Где? Когда?») и два телесоревнования (КВН и «А ну-ка, девушки!»). Последнее из них было нашим ответом Чемберлену, помесью соцсоревнования с конкурсом красоты. КВН представляет собой командный телеконкурс юмористов, одним из элементов которого является игра (перестрелка вопросами). «Что? Где? Когда?» — телеигра-викторина, в перестроечные годы ставшая азартной. В остальном тогдашнее ТВ предпочитало транслировать нетелевизионные игры и соревнования, причем только физические (шахматы передавались в изложении).

Нынче игры и состязания идут на всех действующих телерадиочастотах, став неотъемлемой частью индустрии телеразвлечений. Практически всегда это телерадиовикторины с фортуной и на интерес, в которых спрашивают черт знает что: просят назвать (а то и показать) предмет с назва-

[1] Мерой сравнения может быть результативность (число голов за матч), время (кто быстрее добежит до финиша), художественное качество (чье исполнение лучше), число зрителей (для фильма) и т.д.
[2] Здесь рассматриваются только те игры, которые являются соревнованиями.

нием из пяти букв, которым ацтеки забивали жертвенных животных; из трех слов выбрать то, что означает вирус лимбоостеоцирроза; объяснить, что такое ренклод — мужское имя, сорт сливы или жук-вредитель.

Популярность викторин основана на соучастии зрителей. Если в прочих видах игр-соревнований они всего лишь болельщики, то в викторинах они всегда могут принять некоторое участие, отвечая для себя на те же вопросы, что и игроки. Вопросы понятны всем, а подсказок нередко столько, что для правильного ответа достаточно минимальной сметки и некоторого везения. Радиоигры к тому же предполагают и прямое участие — для тех, кому повезет дозвониться в студию. Но желающих сыграть оказывается столько, что шансов дозвониться гораздо меньше, чем шансов выиграть приз после дозвона.

Столь же важно, что для зрителей сохраняется иллюзия, что они могли бы также попасть на экран. Однако ни одна игра не афиширует публично, каков этот путь, хотя в приватной беседе все ведущие уверяют, что никаких секретов нет: «Они нам пишут о своем желании участвовать, а мы производим отбор». Но четко никто не сформулировал принципы и систему отбора.

Остановлюсь на тех играх, которые представляются мне самыми характерными и популярными в силу разных, иногда прямо противоположных причин.

«Что? Где? Когда?». Ведущий В.Ворошилов

«Что? Где? Когда?»

Исторически первая телеигра, сочетавшая несколько находок:
1) участие телезрителей,
2) вопросы, для ответа на которые требовалась смекалка,
3) рулетка (еще без ставок),
4) вознаграждение дефицитными книгами,
5) мозговой штурм,
6) угроза лишиться места в клубе и
7) особое положение ведущего — непререкаемого, невидимого и непогрешимого, а если скаламбурить, то всеведущего.

Главная из этих находок — минутный мозговой штурм на экране, дающий великолепное представление о работе ума и технике принятия ответственных решений. Игра реформировалась вместе с обществом, приобретая качества азартной игры на интерес: в новое время были отменены призы в виде дефицитных ранее книг и введены ставки. Запах фолиантов над игорным столом сменился духом наживы.

Явное интеллектуальное превосходство ворошиловских «стрелков» над средним зрителем всегда делало клуб «Что? Где? Когда?» элитарным не только по названию и ограничивало его зрительскую аудиторию. Признать умственное превосходство другого человек готов менее охотно, чем физическое, поэтому спорт куда более массовое зрелище, нежели интеллектуальные забавы.

Существенно другое: при советской власти знатоки имели облик типичных мэнээсов и пользовались симпатиями

практически всего среднего и низшего слоя научно-технической интеллигенции, демонстрируя одряхлевшей стране ценность (но не цену) интеллекта и молодости. Теперь, переодевшись в смокинги с бабочками, подчеркивая свою элитарность и небрежно кидая на стол месячную зарплату кандидата наук, они разрушили прежнюю идентификацию и не обрели новой, ибо «новые русские» интересуются не тем, что где и когда, а тем, что где и почем. По-ленински говоря, страшно далеко ушли они не только от народа, но и от своей социальной базы. Одновременное явление тому же народу Владимира Ворошилова, превратившегося во владельца телеказино и крупье, значительно снизило образ ведущего.

Тем не менее игра пока не увядает и не приедается, хотя ее портят ляпы, связанные с тем, что ответ на многие вопросы невозможно получить ни интеллектуальным усилием, ни интуицией (его нужно просто знать, для чего голова должна быть хранилищем всякой ерунды). Есть также неоднозначность решения некоторых задач, а на одном из них вопреки логике настаивает ведущий.

«Поле чудес»

Первая из новейших телевикторин, прозрачно намекающая на Страну дураков, но от того не менее притягательная. Хотя была позаимствована из-за бугра, где родилась от брака рулетки с кроссвордом и называлась «Колесо Фортуны», в ней, как в капле первача, нашел себя отечественный дух.

Игра (а это игра в обоих смыслах слова) оказалась беспартийной и безыдейной, зато подлинно народной, поскольку игроками стали не остроумцы наподобие кавээнщиков, не интеллектуалы вроде знатоков, не передовые продавщицы типа «анукадевушек», а простые, как мычание, издаваемое ими с экрана, тогда еще советские люди. Всем было ясно, что пришли они с мороза, никем особо не отобранные, словарным запасом не отягощенные, зажатые до нахальства, гордые тем, что их видит и слышит «вся страна» (главное же, родные и знакомые), а самый ведущий из всех ведущих берет у них пусть микроскопические, но настоящие интервью. Таким образом, стимулом для участия стала не только корысть, не только любовь к игре, не только желание первенствовать, но нечто специфичное для СМИ: стремление попасть в газету, в эфир, на экран. Впрочем, его можно рассматривать как жажду выделиться, жажду известности любой ценой.

Телезрителю при этом открывалась возможность одновременно смотреть, подбирать требуемое слово, отождествляться с игроками, чувствовать свое превосходство («Что за дураки! Такое простое слово угадать не могут!»), завидовать им («Надо же! За «фу-фу» телевизор получил!»).

В этой игре на первый план вышел ведущий, чья роль в викторинах, вообще говоря, подсобная, — по существу именно он стал ее настоящим героем. Начал это Листьев, а подхватил и довел до совершенства или совершенного автоматизма Якубович, при котором передача пре-

«Поле чудес». Ведущий Л.Якубович

вратилась в театр одного актера. Конечно, никто не воспрещает игрокам исполнять свои роли с тем же блеском, что и он, однако когда непрофессионалы оказываются на сцене рядом с профессионалом, они становятся, не замечая того, живым реквизитом. Ведущий играет с ними, как кошка с мышкой, и эпизод торговли вокруг черного ящика выявляет это как нельзя лучше.

Трудно понять, как столь примитивный театр в течение многих лет способен, судя по замерам аудитории, входить в число наиболее притягательных передач. Скорее всего, дело не в форме, а в устройстве игры. Если бы можно было заменить Якубовича с его пятью излюбленными выражениями лица и десятью отшлифованными интонациями на новичка, которому предписаны чисто служебные функции, и отменить представление игроков, передача потеряла бы не так много зрителей, как может показаться. Викторина «Проще простого» при замене беспрестанно хохмящего Фоменко на сдержанного ведущего потеряла бы больше. Дело в том, что «Поле чудес» держит интерес, поскольку угадывание здесь не одномоментно, а занимает довольно большой промежуток времени, в течение которого самый несведущий зритель сохраняет возможность угадать вожделенное слово. Во многих других играх, если сразу не находишь ответ, бесполезно рыться в памяти или задумываться. Если меня прямо спросят, кто написал «Травиату», я буду молчать, как глухонемой партизан на допросе, но если в фамилии автора по условию пять букв, где первая «в», я, вероятно, догадаюсь, что это не Чайковский.

Но главный зрительский стимул состоит, конечно же, в крупном выигрыше. Не будь призов и самопредставлений, игроки все равно нашлись бы, но число зрителей упало бы в десятки раз. С другой стороны, сколь угодно примитивная телеигра с призом в миллион долларов собрала бы миллионов десять зрителей. Можно, кстати, предположить, что для сохранения популярности стоимость призов придется увеличивать по мере роста благосостояния граждан: чужой выигрыш притягателен лишь тогда, когда он несопоставимо выше твоего заработка. Не знаю, насколько типичен мой личный опыт, но я смотрел «Поле чудес» только в те несколько месяцев 1992 года, когда инфляция сжирала мои гонорары. Помню, очень хотелось выиграть много денег сразу, но от попытки проникнуть на игровое поле удерживало сознание, что профессиональному подборщику слов не пристало состязаться с дилетантами. Фрейдист скажет, что эта мысль была всего лишь рационализацией боязни проиграть любителям и тем самым ущемить самолюбие, но с другой точки зрения это значит, что моя интуиция исчислила денежный эквивалент урона достоинства, умножила его на вероятность урона и обнаружила, что эта величина превышает математическое ожидание выигрыша. Для справки: Ганечка Иволгин некогда пожертвовал самолюбием за триста тысяч царских рублей, что тогда было побольше, чем сейчас триста тысяч долларов. Правда, упал в обморок.

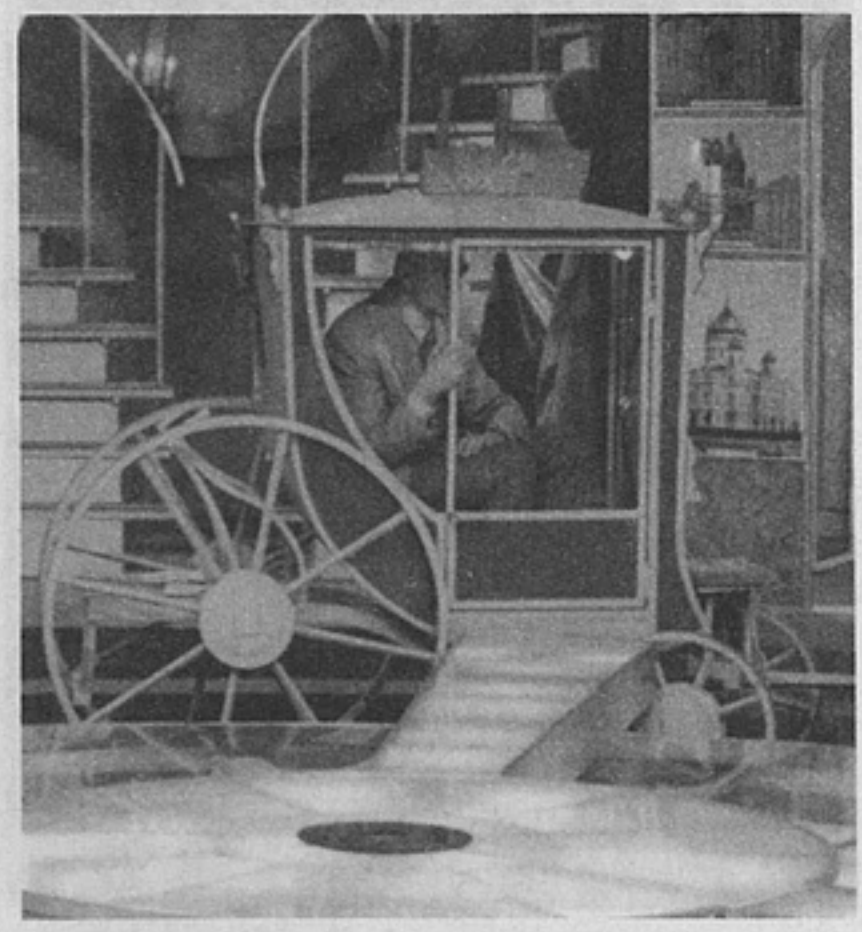


Фото С.Иванова

«Колесо истории»

«Колесо истории»

Что интерес к игре может быть невысок при высокой популярности ведущего, показывает пример другого проекта, где принял участие тот же Якубович. Согласно

нашим определениям, это — состязательная викторина на исторические темы, где главным призом была квартира от спонсора передачи, а теперь чек на десять тысяч долларов. Из трех ответов на заданный вопрос (иногда в вещественной форме) участнику предлагается выбрать правильный, за что начисляются очки. Для победы требуется изрядная эрудиция (поди отличи русский аксельбант от прусского или австрийского) или большое везение (при случайном угадывании вероятность правильно ответить на десять вопросов менее чем один шанс на пятьдесят тысяч). К участию, однако, приглашаются не эрудиты и не люди с улицы, а известные актеры, в чем нет ни принципа, ни смысла, а лишь надежда на то, что сами по себе известные лица в кадре привлекут зрителей. Но при этом пришлось пожертвовать идентификацией зрителей с участниками — и потому, что актеры оказались вне своей игры, и потому, что зритель увидел: это не его игра, ему сюда ход закрыт, как раньше в спецраспределитель.

Для иллюстрации вопросов тоже пригласили актеров, но неизвестных. Получилась художественная самодеятельность с напыщенной декламацией в псевдорусском духе: «Ой ты, гой еси, добрый молодец Вилен Васильевич! А ведаешь ли ты наш указ императорский от 25 июля 1709 года?» Роль ведущего свелась к менторской, и Якубович сильно поблек.

«Угадай мелодию»

Феномен игры, притягательность которой равна только ее бессодержательности. Основана на двух близких психологических мотивах: потребности восстановить целое по части (что охотно используется в кино, где прием «pars pro toto» принадлежит к числу наиболее известных) и так называемом «синдроме незаконченного действия», который состоит в том, что люди стремятся закончить начатое даже тогда, когда это не имеет никаких рациональных оснований. Желание подхватить случайно услышанный отрывок и опознать его знакомо всем, и когда в игре звучат первые ноты, миллионы людей инстинктивно напрягаются, чтобы вспомнить и продлить мелодию. Зрелищность (вернее, слушаемость) этой игры не зависит от величины призов, а всецело определяется ее психомеханикой.

Людей со вкусом эта игра отталкивает так же, как и угадываемые в ней песни, представляющие собой по большей части сплошную попсу.

P.S. Надо сказать, что при советском режиме телевидение достаточно четко знало, что достойно быть представленным на экране, а что нет. Репрезентировалась главным образом «общественная», то есть идеологическая и трудовая жизнь, тогда как представление о частной жизни было весьма ограниченным. Но старая система приоритетов рухнула, а новая не сложилась. Отсутствие ценностной иерархии делает постсоветский телеэкран сугубо эклектичным. И телевизионные игры принимают в этом посильное участие.

«Угадай мелодию». Ведущий В.Пельш

АЛЕКСАНДР МАСЛЯКОВ

КВН — река времени

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПОБЕРЕЗНИКОВА

Александр Васильевич Масляков — президент компании АМИК, академик Академии Российского телевидения, «лицо» Первого канала... Но для телезрителей он по-прежнему остается Сашей Масляковым, который тридцать три года назад вышел на сцену в игре Клуба веселых и находчивых. С тех пор его имя неразрывно связано как с легендарной программой, так и с историей отечественного телевидения. Встретились мы в порядком обветшалом «Останкино» — в пустой комнате, где стояло два колченогих стула. Компания Маслякова в очередной раз переезжала. Собственно, для «Останкино» 90-х переезды — не событие, а повседневная жизнь. Одни богатеют, другие разоряются.
Корифей развлекательного жанра явно не принадлежит сегодня к самым «крутым» и остается живым доказательством тому, что не все традиции утеряны...

Александр Масляков. Начнем с того, что я стараюсь интервью не давать. Вот через несколько лет, когда, может быть, отойду от активной деятельности... Тогда я буду свободнее и смогу говорить абсолютно все, что думаю, не делая поправок. А сейчас я сам — действующее лицо, мне сложно говорить о коллегах и даже о себе. И хотя я всю жизнь стараюсь трезво на себя смотреть, но все равно...

Елена Поберезникова. Начнем с КВН — главной для вас программы.

А.Масляков. Да, так получилось.

Е.Поберезникова. А почему так получилось? Ведь много было программ и одного примерно жанра...

А.Масляков. Вы знаете, когда я мальчонкой пришел в КВН, ведущих было мало. У меня за спиной было лишь четыре курса Московского института инженеров транспорта, здоровая наглость и, конечно, искренняя любовь к КВН. Как-то сразу я пришелся ко двору и уже скоро работал в молодежной редакции, вел игровые, концертные программы, развлекательные передачи, репортажи — то, что сейчас называют ток-шоу. Тогда мы не знали этого слова, но передачи такие были...

Тогда, повторюсь, ведущих было немного и режиссеры, уповая на то, что Масляков не испортит передачу, говорили примерно следующее: «Пусть проведет одну-другую, а потом мы что-нибудь придумаем».

Прикрыл я собой много амбразур. Так что я — универсал не по своей воле, хотя

Фото С.Петрухина

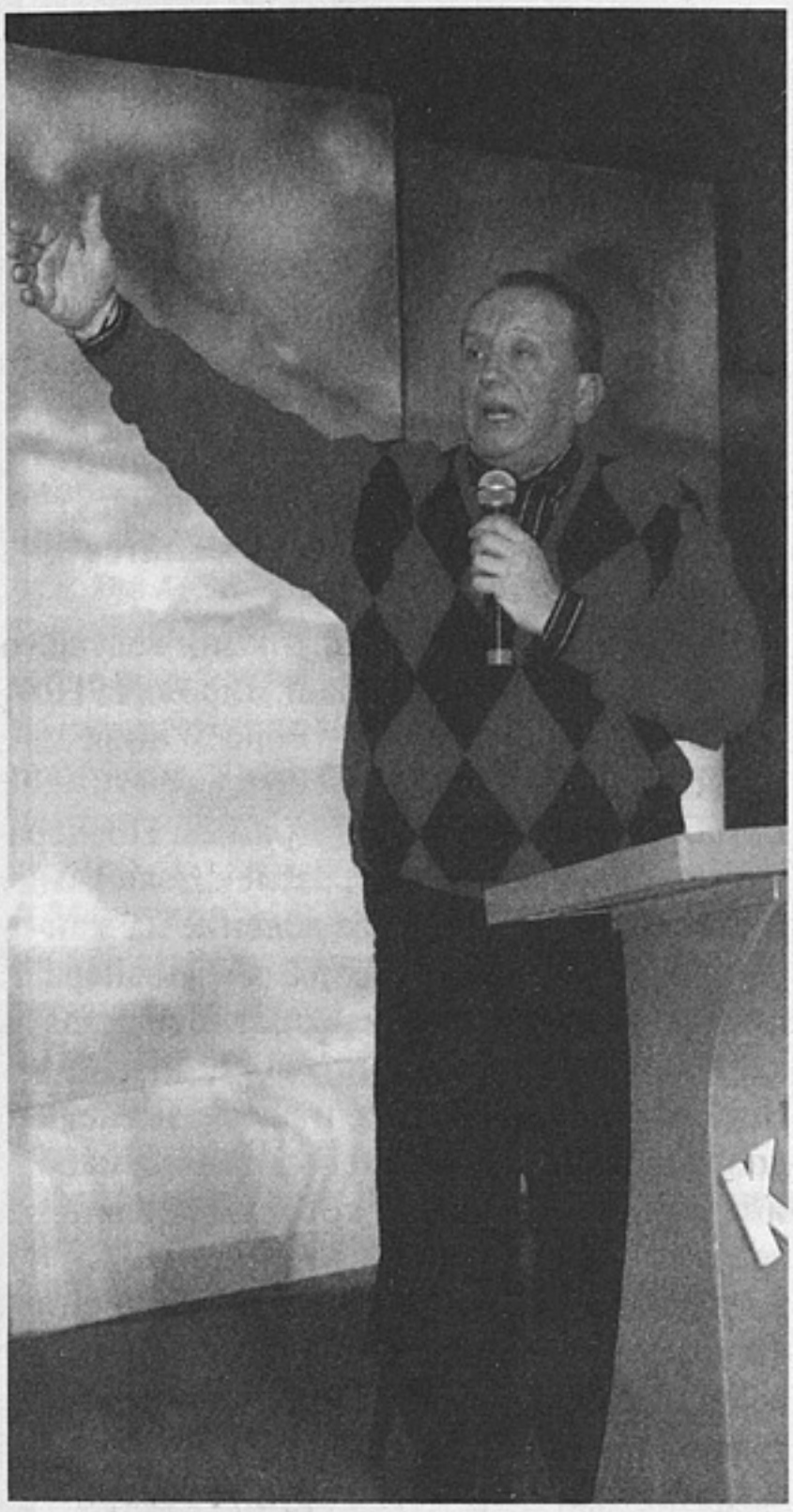


Фото С.Петрухина

КВН . Ведущий А.Масляков

желание все попробовать у меня было всегда.

Да и сейчас — если удается «убежать» в другую передачу, которая мне интересна и дает возможность попробовать себя в новом качестве, я не раздумываю.

Но действительно, именно с КВН началось для меня телевидение. Эта программа на долгие годы оставалась главной для меня. Потом ее прикрыли. И несмотря на то что я был всего лишь мальчиком-ведущим и ни за что не отвечал тогда, я остался перед Клубом в долгу.

Я не очень пострадал. Меня не уволили, не перевели в другую редакцию. Как вел другие программы, так и продолжал вести: «А ну-ка, девушки!», «Алло, мы ищем таланты», «Адреса молодых»... Но я постоянно чувствовал тоску по КВН. И в 1986 году мы — я, Андрей Меньшиков и другие кавээнщики — попробовали эту программу возродить.

Понятно, что КВН — программа неординарной судьбы. Ее не было на экране четырнадцать лет. Но, возвращая ее к жизни, мы не с нуля начинали. Мы знали, в каких институтах продолжали играть команды кавээнщиков. И с этого все началось опять. И вновь нам пришлось пройти через неприятие критиков, но мы продолжаем жить второй жизнью вот уже десять лет.

В общем-то это истина, что нельзя в одну реку вступать дважды... Но КВН — это особая река, река времени. Ведь мы из нее не выходили. Программу прикрыли, а в стране продолжали в нее играть везде: в школах, институтах...

Е.Поберезникова. Просто она была перекрыта плотиной.

А.Масляков. Совершенно верно. Вот иногда говорят: реанимировали... Нет, отвечаю я, реанимировали — это то, что прежде умерло. А мы реабилитировали. Реабилитировали то, что искусственно загнали чуть ли не в подполье.

Поэтому считаю, что я свой долг вернул. И тем, кто придумал КВН и кто в него играл и играет, и тем, кто его смотрел и смотрит.

Е.Поберезникова. У вас есть успех, популярность. Почему же, как вы говорите, вас все время тянет «на сторону»?

А.Масляков. Все очень просто. Роль ведущего КВН — служебная. Впрочем, не только в КВН. Вообще я сказал бы, ведущий должен хорошо знать свое место. Это понимание — элемент профессии. К сожалению, нынешнее поколение это плохо чувствует. Мне часто приходится говорить молодым коллегам, с которыми я общаюсь по другим передачам: «Ну, не про тебя передача, не лезь, не тяни одеяло на себя...»

У меня иногда и к Лёне Якубовичу есть претензии, особенно в «Колесе истории», к которому я прохладно отношусь. Я считаю, что там слишком много Лёни и слишком мало истории. И, может быть, поэтому она пока не очень раскручивается. Надеюсь, что-то изменится. Ну, вот он, Лёня, такой. Вот он — «Я».

Но, конечно, есть программы и программы. В КВН, я считаю, роль ведущего — исключительно служебная. Он должен помочь и игрокам, и судьям, и зрителям разобраться в том, что, может быть, не совсем понятно... Все! А дальше отойди, пожалуйста, в сторонку, потому что главное — кавээнщики.

Другое дело, что иногда приходится вступать и на их территорию. Я все-таки — ведущий... Ну, это — профессиональное. Это входит в понятие профессии ведущего. Отойдя в сторонку, ты же не ушел в другое помещение, не закрыл дверь, ты все равно здесь. И что-то ты должен делать. Возникают разные ситуации, приходится что-то комментировать, на что-то реагировать. Но ты все равно на втором плане.

Потому хочется попробовать себя где-то и на первом плане, в другом качестве... Теперь, через тридцать три года я думаю, что тоже что-то могу. И почему бы не «сбегать» куда-то на сторону?

Но это так, для развлечения. Остаюсь я все-таки с КВН. Я не думаю, что без меня здесь все рухнет, но пока мне кажется, что я должен быть рядом.

Е.Поберезникова. При огромном количестве телевизионных игр ваша — отечественного происхождения — уникальна, да и такая верность программе — редкость на нашем телевидении.

А.Масляков. Да, игра чисто отечественная, авторы КВН — Яковлев, Муратов, Аксельрод. Это известный факт. Таких программ, к сожалению, две у нас осталось: КВН и «Что? Где? Когда?». Раньше пытались изобретать свои. Сейчас даже не пытаются.

Е.Поберезникова. Представим, что волею судьбы ведущим оказался бы не Масляков, а кто-то другой...

А.Масляков. Вы знаете, два года до Маслякова программу вели самые разные люди. И она была популярна.

Е.Поберезникова. Ну, в то время все было популярно... Но согласитесь, что личность ведущего во многом определяет популярность развлекательной программы.

А.Масляков. Любой программы. Я вам скажу, многие не смотрели бы сейчас поднадоевшее уже «Поле чудес», если бы не Якубович... Да простит меня Бог, там вообще ничего нет, кроме талантливого ведущего и не очень умных игроков. Да и идея чужая. Но там — Лёня. Популярной же программа стала, когда там был Влад Листьев. Тоже профессионал. Барабан крутился так же, но иначе. Я понимаю, что если бы Якубович ушел, «Поле чудес» было бы никому не нужно. Но КВН и программы такого типа, где есть форма, интеллектуальная основа, будут продолжать жить, даже если сменится ведущий.

В разных передачах функции ведущего разные. У Владимира Владимировича Познера в его программах — совсем иная роль.

Е.Поберезникова. Но программы Познера трудно отнести к чисто развлекательным.

А.Масляков. Вообще все деление на жанры весьма условно. Программы Познера смотрят, они тоже развлекают. Все развлекает. Вот раньше тоже поучали, но как? Встанет человек к доске и рассказывает долго и скучно. У Познера же придумана интрига. Есть крючок, который держит зрителя. Это и есть развлечение.

Е.Поберезникова. А есть какие-то специфические качества, необходимые для ведущих именно развлекательных программ?

А.Масляков. Мне очень трудно говорить об этом. Наверное, есть. Хотя не знаю. Вот, например, умно пошутить и в серьезной передаче не вредно. Это ее только как-то очеловечит. Я побывал в разных программах и многое делал интуитивно. Я — не аналитик. У меня ведь не написано: «А здесь хорошо бы пошутить...»

Е.Поберезникова. Кстати, шутите вы экспромтом?

А.Масляков. Конечно!

Е.Поберезникова. Заготовок не бывает?

А.Масляков. А какие могут быть заготовки?

Е.Поберезникова. Не скажите. Я смотрю на некоторых нынешних шоуменов и вижу невооруженным глазом, как они порой мучительно вспоминают какую-нибудь остроумную, как им кажется, реплику или радостно выдают ее часто совсем невпопад.

А.Масляков. Но я, в отличие от нынешних

шоуменов, спокойно могу не шутить, если нет для этого повода.

Е.Поберезникова. Сейчас ТВ изменилось. Во многом стало ярче, эффектней. Технология изменилась, да и роль ведущих. Действительно, появилось то, чего не было раньше: «шоуменство», театральщина...

А.Масляков. В общем, да... Но как-то все примитивно. Многие программы, как мне представляется, рождаются без особого напряга извилин. А чаще просто беззастенчиво копируются. Я, к сожалению, из того разряда людей, что предпочитают попробовать изобрести велосипед. Может быть, он не получится, но это мне интереснее.

Е.Поберезникова. Кстати, о копировании программ. У нас сейчас, наверное, процентов восемьдесят программ — калька американская или европейская.

А.Масляков. Ну, это неплохо с точки зрения рентабельности. Потому что в день можно снять восемь передач.

Е.Поберезникова. А вы не можете?

А.Масляков. Я — могу. Но это будет совсем другая программа... Не КВН.

Е.Поберезникова. Вы никогда не снимаете несколько передач?

А.Масляков. Ни-ког-да! Единственное, что мы можем себе позволить, и то это происходит только в полуфиналах: запись две субботы подряд. Понимаете, КВН — это штучное производство. Штучный товар. Штучные нервы. Штучный кураж команд.

Е.Поберезникова. Вы сейчас и продюсер своих программ?

А.Масляков. У нас целая команда, и в общем-то есть люди, которые непосредственно занимаются финансами, но думать о том, что КВН — дорогая программа и надо искать людей, которые купят команде из Владивостока и даже из Воронежа билеты до Москвы, приходится постоянно. Но для меня, персонально для Маслякова, ощущение праздника во время записи — самое главное.

Е.Поберезникова. А к коммерциализации телевидения вы как относитесь?

А.Масляков. Это — данность, реальность, к сожалению.

Е.Поберезникова. А я вот недавно с А.Малкиным на эту тему говорила, и он сказал: «Коммерциализация телевидения — это проверка на владение профессией: сможешь или не сможешь».

А.Масляков. Малкин прежде всего продюсер. А я все-таки ведущий. Я — неважный бизнесмен. Мне удается с моими товарищами создавать эту программу, и только. Бизнесмен — это прибыль, доход... У нас с доходами не очень хорошо. Но мы стараемся сводить концы с концами и все-таки помочь командам, которые не могут найти спонсора.

Е.Поберезникова. У вас команда стабильная?

А.Масляков. Да. Смена поколений у нас происходит в командах играющих. Сейчас как раз начинается очередная смена поколений. Примерно на семьдесят процентов они меняются. Это этап для меня волнующий и страшноватый. Опять молодые, опять — другие, опять — все сначала... Но в этом-то вся и прелесть!

Игроки из сегодняшнего времени про это время и будут шутить. Я всегда говорю: «Как живем, так и шутим». Потому КВН столь долог, что ребята приходят из «сегодня» и нам сегодня интересны.

Есть в этом и проблема: они не очень опытны. А я должен думать об уровне программы. Я знаю, что к концу года эти новенькие приобретут опыт, обкатаются, поймут, как надо играть...

И в моей команде (творческой), конечно, что-то меняется, но не так резко. Четыре года назад я уговорил свою жену прийти режиссером в КВН. И при всех страхах, которые должны бы этому сопутствовать, я очень рад. Мы с женой в Клубе и познакомились и двадцать пять лет вместе прожили. Так вышло, что у меня ушел прежний режиссер. У него — другие интересы. Он не совсем из КВН был по своему духу. А я в работе достаточно жесткий человек, иначе ничего не получится.

И вот теперь мы работаем вместе с женой. Она очень давний сотрудник ТВ. Ее знают как профессионала. И она все знает про КВН. Появились, правда, поводы для семейных споров дома. Ну и что? Зато для дела это лучше. А в принципе ядро у нас все же постоянное.

Е.Поберезникова. Молодежи много?

А.Масляков. А как же? Администраторы приходят молодые. В общем, получается,

что в АМИК все моложе меня, и слава Богу! КВН вообще программа молодых. Я все время в общении с молодежью и надеюсь, что еще немножко поработаю и постараюсь не устареть.

Е.Поберезникова. Я недавно беседовала с Л.Новоженовым. Среди многих проблем он назвал проблему профессионализма. «Молоденькие мальчики, девочки ничего не умеют».

А.Масляков. Есть ведущие отличные и скверные. Новоженова я никогда к отличным не отнесу. Для таких ведущих как раз удобно работать с неопытными дилетантами. «Они непрофессионалы, поэтому что с нас взять?»

Е.Поберезникова. Непрофессионализм на экране сегодня шокирует.

А.Масляков. Да. Возможность безгранично расширить количество людей на экране к качеству не приводит.

Е.Поберезникова. Но ведь это не всегда связано с молодостью. Вспомним хотя бы ваше начало.

А.Масляков. Ну, наверное, что-то папа с мамой заложили, Господь Бог что-то дал, но все остальное пришло за тридцать три года. Профессионализм приходит только с годами. Или не приходит... Вообще профессионал — мое самое любимое слово. И самый большой дефицит на них сегодня, это правда. Причем — везде. Сейчас у нас время любителей, к сожалению. Любителей, которые сидят в Думе, любителей, которые ведут передачи, любителей, которые якобы занимаются журналистикой. Что тут сделаешь? Ведь сейчас что происходит на экране? Задал вопрос, а дальше — не важно. Надо же слышать собеседника, надо, чтобы он понимал, что тебе интересен. Бывает ощущение досады и горечи от непрофессионализма. Но время — не знаю хорошо это или плохо — заставляет нас гнаться за чем-то таким, о чем раньше мы и не думали. Раньше, конечно, мы больше углублялись в профессиональные разговоры друг с другом, в разговоры о передачах. Сейчас каждый сам по себе... Раньше чувством коллективизма было все проникнуто. Сейчас есть «команда». Это нечто другое. Сейчас каждый пашет свой огород, не очень поглядывая, что там у соседа. Поэтому нет школы. Школа — это коллективный разум, который может чему-то научить, но, правда, может в чем-то и ограничить...

Е.Поберезникова. А вы кого-то чему-нибудь научили?

А.Масляков. Из меня, я думаю, не очень хороший педагог получится, хотя некоторые ребята, которые сейчас занимаются телевидением, кивают в мою сторону. Скажем, Миша Марфин иногда любит назвать меня учителем. Ну, поскольку он из КВН, вместе работали. Сейчас он работает самостоятельно, хороший ведущий. Правда, его сегодняшний «Счастливый случай» я лично не приемлю. Я помню прежнюю программу «Счастливый случай», которую делал Владимир Сергеевич Акопов. Она тоже не оригинальная, лицензионная... Но там все было посвящено вот этой семейной викторине, семейной игре. За последние годы в «Счастливом случае» появилась масса концертных номеров, артистов. Сейчас даже декорационно поле боя двух семей и столик ведущего отодвинуты в глубину, а весь центр освобожден для эстрадных звезд. И как бы между прочим играют семьи.

Я предпочитаю чистоту жанра. Прежде была интереснее сама программа, был интереснее и сам Миша, который находился полностью в процессе игры. Но я понимаю, откуда все идет. От неуверенности. Боязнь того, что будет неинтересно, если кто-то не выйдет и не споет. Своеобразная подстраховка... Я не сторонник этого. Если у вас не интересно, значит что-то не получилось или идея изначально не перспективна. Но делать из игры эстрадный концерт?.. Хотя зритель, возможно, скушает и такой борщ...

Е.Поберезникова. Сейчас подобных «кулинаров» развелось много и, надо сказать, многие нынешние ведущие родом из КВН.

А.Масляков. В этом есть доля истины. Я бы даже сказал, что их сейчас слишком много. Ведь КВН — не только игра, это и проявление творческого начала. Творчество масс. И каждый может испробовать себя: может что-то написать, сыграть... А человека, который вкусил возможность творить, естественно, от этого блюда уже трудно оттащить. Желание творить заложено в нас. На этой потребности стоит вся худо-

жественная самодеятельность, которой, собственно, и является кавээновское движение... Но это все-таки совершенно разные вещи: стоять в линейке кавээновской и выйти сольно на экран ТВ. Тут я как зритель жду совсем другого. Я жду от тебя профессионализма, а ты — все еще самодеятельность. Поэтому многие и проигрывают. Но у нас об этом сейчас не принято говорить.

Мы уже говорили, что у нас только две игры отечественные. Практически все, что пришло «оттуда», — с раздеванием. Раздеванием мозгов прежде всего.

Е.Поберезникова. А как вы относитесь к передачам типа «Империя страсти»?

А.Масляков. Вы знаете, ханжой-то я боюсь оказаться, но подобное действо более уместно в каком-нибудь закрытом клубе, где Коля Фоменко и опробовал эту идею. Может быть, там это — замечательно. Но я не вижу необходимости переносить это на телевизионный экран. Хотя понимаю, что открытые части тела всегда привлекают определенного зрителя. Если есть спрос, значит, есть и предложение...

Е.Поберезникова. Новые проекты есть у вас?

А.Масляков. Есть. И это не только развлекательные программы. Но сложно найти деньги и сложно получить эфир.

Е.Поберезникова. Даже под ваше имя?

А.Масляков. Может быть, под мое имя что-то и получится. Все это не просто, но я пока еще не утратил интереса к другим замыслам, и что-нибудь мы еще сделаем. Но об этом говорить пока рано.

Е.Поберезникова. И последнее. Вы стали академиком Российской телевизионной академии. Вот прекрасная возможность повлиять на положение дел хотя бы с помощью выработки профессиональных критериев. Как вы относитесь к такой возможности?

А.Масляков. Я-то серьезно отношусь. Но, к сожалению, не все академики к своей работе относятся так же серьезно. И не потому, что я такой хороший, а они плохие. Многие очень заняты.

Тем не менее когда приходит время обсуждения кандидатур, выдвинутых на «ТЭФИ», все собираются. Теперь это двадцать один профессионал. Конечно, мы все субъективны, но у каждого есть телевизионный опыт и авторитет. И получается такое заседание художественного совета, которых сейчас, к сожалению, в текущем процессе уже нет.

КВН

ПЕТР КУЛЕШОВ:

«Я — интертейнер, зарабатываю на жизнь публичными выступлениями»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПАВЕЛ БАРДИН

Петр Кулешов год учился в консерватории. Поступив сразу на второй курс, закончил актерский факультет ГИТИСа в 1988-м. По его собственным словам, научился в институте пить водку и получил два профессиональных сценических навыка: громко разговаривать и не стоять спиной к зрителю. Работал в чтецком отделе Московской государственной филармонии. Играл в театрах.

Сейчас работает в компании «Видео Интернешнл» ведущим шоу «Своя игра» — самой популярной интеллектуальной игры (мини-ток-шоу с известными людьми), прежде выходившей на Российском канале, а теперь — на НТВ. Хоть и цитирует Набокова: «Русский язык так же не пригоден для шоу, как английский для признания в любви».

Мы с Петром знакомы уже больше пятнадцати лет, поэтому обращаюсь к нему попростому — на «ты», как и он ко мне.

Павел Бардин. Как ты оказался на телевидении, ведь ничего не предвещало...

Петр Кулешов. Я работал педагогом в ГИТИСе на эстрадном отделении: пытался взрослым заочникам объяснить что-то о художественном слове. Там учился замечательный малый Саша Гуревич — кавээнщик, абсолютно профессиональный, на мой взгляд, эстрадный артист. В то время он занимался рекламой в только что образовавшейся компании «Видео Интернешнл». Тогда, в 1989 — 1990 годах, рекламный бизнес у нас только начинался. Помнишь: «бесконечно вкусный апельсин», «НПО «Альтернатива» — это делал Саша. Мне к тому времени окончательно надоело играть в театре. А попутно я все время что-нибудь писал, в жанре... как у Вампилова: «я играю на свадьбах и похоронах». Что-то такое по случаю, галиматью, не имеющую художественной ценности. Писал сценарии капустников в театре. Как раз в этот момент Саша рассказал мне, что в «Видео Интернешнл» создан сценарный отдел, и предложил писать сценарии для рекламных роликов. Я очень обрадовался, пошел работать, и буквально на третий день моей работы выяснилось, что у передачи «Своя игра» нет ведущего. Уже было отснято двенадцать

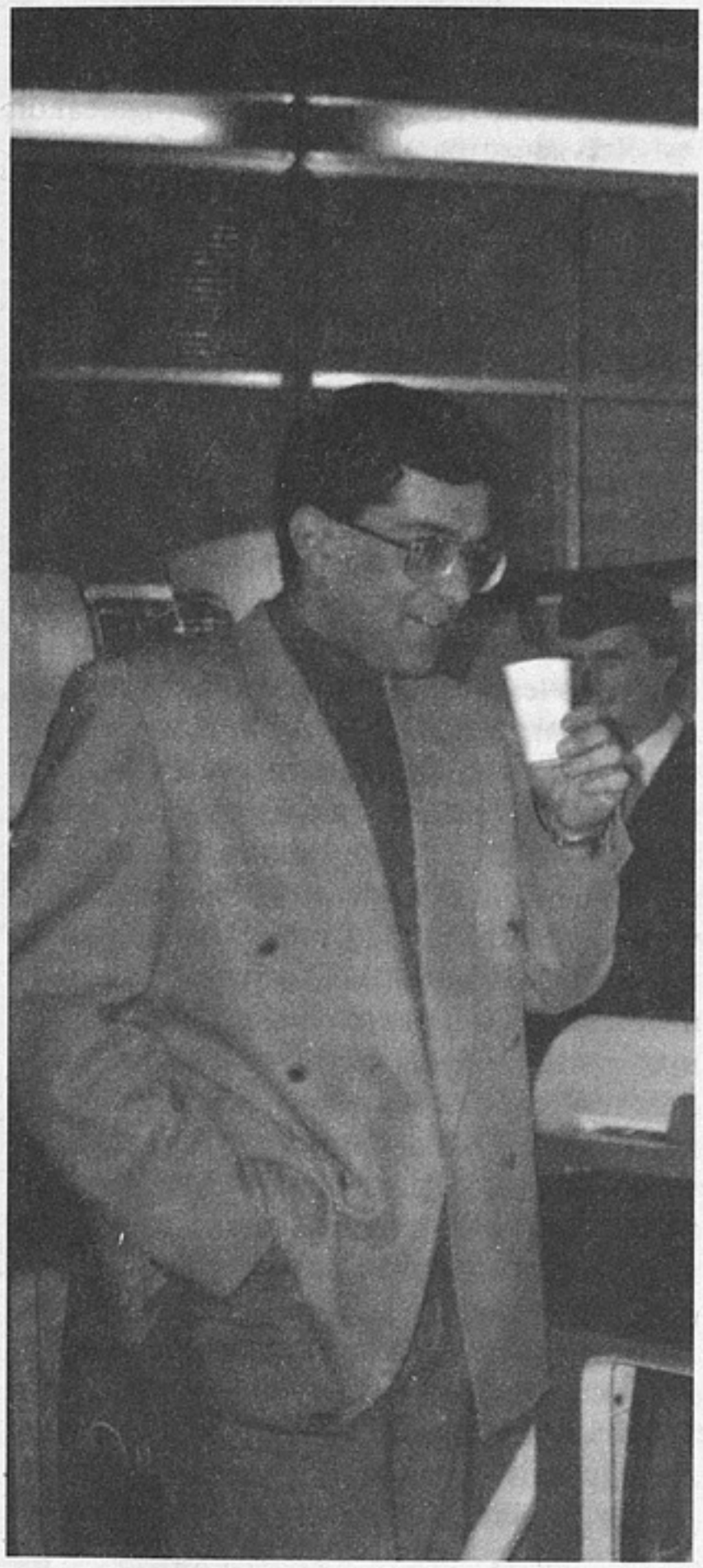


Фото Л.Панкратовой

«Своя игра». Ведущий П.Кулешов

пилотных программ, которые вел член клуба «Что? Где? Когда?» — большой знаток и эрудит, но никак не телеведущий. Руководство зарубило все программы и потребовало нового ведущего. Пробы проходили живьем, показывались человек пять. Я думаю, что меня взяли не потому, что я что-то умел делать. Когда я уже «отстрелялся», для следующей пробы понадобился игрок. Я встал за игровой стол и выиграл раунд у двух кандидатов исторических наук. С тех пор я работаю ведущим передачи «Своя игра».

Программа лицензированная, купленная по-честному. Процент дохода отправляется в Америку. Американцы регулярно отсматривают наши кассеты, вносят коррективы. Игра делается практически так же, как и в Америке. За исключением вопросов, конечно. Если у них самым сложным вопросом считается (условно): «Правда ли, что Сахара находится в Африке?», то мы на такие вопросы при подготовке игры налагаем свою резолюцию: «Кащенко», имея в виду, что это бред полный и надо этот вопрос убирать. С другой стороны, у них очень много сложных специфических вопросов, требующих детального знания американской истории и географии.

Сейчас будем предпринимать очередные попытки сделать программу помедленнее, хотя я не согласен. У «Своей игры» достаточно высокий рейтинг и есть своя аудитория. Мне кажется, что передача идет в нормальном темпе, и люди, которым она предназначена, адекватно ее воспринимают. Я слышал множество мнений тому в подтверждение. Но кому-то показалось, что это не так. Руководство считает, что все передачи должны быть... Как сказал режиссеру программы один серьезный ТВ-персонаж, продюсер значительных проектов: «Ты делаешь русскую программу для русских людей, поэтому ее должен вести какой-нибудь простой русский человек: Винокур или Петросян».

Извечный вопрос: опускаться ли творческим людям до вкусов потребителей, или этот вкус воспитывать. Я думаю, что тут должен и может быть разумный компромисс.

П.Бардин. На мой неискушенный взгляд,

Фото Л.Панкратовой

«Своя игра»

«Своя...», вернее, твоя игра представляет собой один из вариантов этого компромисса, гибрид между «Полем чудес», «L-Клубом» и «Что? Где? Когда?» в их лучших проявлениях.

П.Кулешов. Ну, тусовка, если так выразиться, которая играет в «Что? Где? Когда?» и «Брэйн-ринге», играет и у нас. Последнее время руководство этих программ, кстати, попыталось пресечь, запретить своим игрокам участвовать в «Своей игре», потому что у нас Друзь выиграл машину, Бурда — машину. Подобных призов ни «Что? Где? Когда?», ни «Брэйн-ринг» предоставить не могут, конечно, им обидно, ведь это их игроки.

Что касается «L-Клуба», то «Своя игра» и «L-Клуб», как говорят в Одессе, — две большие разницы. «L-Клуб» — шоу артиста Леонида Ярмольника, хорошего, замечательного артиста, но само шоу, на мой вкус, несколько пошловато. Чего нельзя сказать о шоу замечательного Леонида Аркадьевича Якубовича.

Передачи подобного типа называются «Колесо Фортуны». Они идут во всех странах мира. Я видел американский, французский и немецкий варианты. И каждый раз задавался вопросом: где ведущий? Почему он не шутит, почему не целуется с игроками, почему не надевает на голову каску, почему не торгуется о каких-нибудь призах? Там идет игра, такая же, как у меня. Напряженная, быстрая игра. На деньги. И играют интеллектуалы. Они не просто слова какие-то отгадывают, но огромные фразы, цитаты. Такого, чтобы игрок неправильно назвал букву, практически не бывает. Игра идет в бешеном темпе. Роль ведущего — представлять игроков. Американский прообраз «Поля чудес» в этом смысле ближе к «Своей игре». Моя б воля, я бы вел передачу одним голосом, за кадром. Сейчас темп игры таков, что пошутить можно три раза за игру, причем сделать это нужно с молниеносной скоростью.

Я не большой шутник, вот Леонид Аркадьевич другое дело — у него в голове всегда тысяча заготовок, кроме того,

стиль его ведения передачи достаточно разухабистый, что позволяет Якубовичу пользоваться мимикой. У него смешная физиономия. Достаточно сделать круглые глаза, чтобы заставить зал рассмеяться. У него такая цель — рассмешить людей. Я же веду игру как автомат.

Американский вариант «Своей игры» выглядит следующим образом. Выбегают три игрока, вылетает энаунсер (это не ведущий), который объявляет: «За первым столом — Джон Смит из штата Небраска, за вторым столом — Пол Джексон из Аризоны, а за третьим — замечательная темнокожая красавица, изнасилованная Майком Тайсоном третьего дня... а теперь к нам выходит Алекс». Выходит дядечка, ведущий эту передачу уже лет тридцать. Эта программа — чемпион по «эфирной стойкости» и количеству римейков в мире. Она идет практически во всех странах. Ведущего показывают в начале и в конце первого раунда (по ходу игры его могут показать только в экстраординарном случае: например, он комментирует, ну, очень сильно неправильный ответ). Потом — в начале второго и конце третьего раундов, то есть меньше, чем меня.

П.Бардин. Мне кажется, что у тебя есть все данные, необходимые хорошему шоумену, почему ты не хочешь работать в этом качестве?

П.Кулешов. Я видел одно французское шоу. Вел его человек, который танцевал так, как будто закончил хореографическое училище, пел, как если бы учился в консерватории, и был при этом еще хорошим

Фото Л.Панкратовой

«Своя игра»

актером. У нас шоумен — Коля Фоменко. У него своеобразное чувство юмора. Я слышал много выпадов в его адрес: шпана, дескать... А мне нравится. И он настоящий шоумен — он может время тянуть, сколько угодно. Саша Гуревич — шоумен. Якубович безусловно шоумен — он умеет легко и здорово мыслить. Забавно работает Валдис Пельш. «Угадай мелодию» — настоящее шоу. Я не шоумен. Я — интертейнер, зарабатываю на жизнь публичными выступлениями.

У меня ни приемов, ни домашних за-

готовок нет. «Своя игра» — сплошная импровизация. Это же игра. Определено все только вопросами и тематикой. Я все придумываю на ходу. Однажды сказал игроку, передавшему ход даме: «Вы джентльмируете». Бог знает, откуда это взялось. Ляпнул и ляпнул.

Я всегда говорю с игроками на «вы» и называю пожилых людей по имени-отчеству, но разве это домашние заготовки? Иногда подсказываю женщинам, но не потому, что я безумный бонвиван. Женщины зачастую играют слабее мужчин. Как-то некрасиво, когда мужчина выигрывает три миллиона, а женщина десять тысяч. Пусть хотя бы так: мужчина — три миллиона, а женщина — два с половиной.

Сколько я ни слышал комплиментов в адрес игры, они всегда одного плана: «Ой, как у вас все хорошо, все так по-умному, интеллигентно, никто не кричит, не ругается»...

Моя передача записывается в режиме прямого эфира. У меня есть на раунд семь минут, я стараюсь провести его за шесть минут тридцать секунд. Своими главными достоинствами считаю те, что помогают мне это делать: хорошую относительно многих наших ведущих дикцию, хорошее отношение к русскому языку. За минимальное количество времени я успеваю достаточно понятно изложить максимальное количество информации. (Могу даже участвовать в каких-нибудь соревнованиях.) Одна из моих телевизионных профессий — диктор. В частности, я читаю экономические новости (хотя далеко не все понимаю, но всегда стараюсь разобраться), и в «Своей игре» дикторский опыт, конечно, помогает.

П.Бардин. Не могу не задать банальный вопрос о творческих планах и перспективах.

П.Кулешов. С нового года несколько программ, которые готовит «Видео Интернешнл», перешли с РТР на НТВ. В частности — «Своя игра». Но НТВ, конечно, не хочет ставить в эфирную сетку передачи, так сказать, «секонд хэнд», поэтому приходится что-то менять. «Своя игра» становится помедленней, но по технике все останется как прежде. Все решили сделать за счет несчастного ведущего, у которого в голове должен быть другой хронометраж. Это решаю не я, а продюсеры. Замедление произойдет за счет детальных комментариев к вопросам и ответам. Например, на вопрос, в каком месяце откладывает яйца удав боа, игрок отвечал: «Ни в каком», и игра продолжалась. А теперь я буду объяснять, что этот удав — животное живородящее.

П.Бардин. Перспективы игры вырисовываются достаточно ясно, а что ты собираешься делать в обозримом будущем, чем бы еще хотелось заняться на ТВ?

П.Кулешов. Хочется сесть в кресло, поговорить, похулиганить, похохотать. Однажды я работал в таком качестве. В связи с тем, что неплохо знаю английский, некоторое время изображал американского ведущего в рубрике «Доброе утро, Америка!» очень милой программы «Раз в неделю».

...Хочется... конечно, хочется...

МИХАИЛ ШИРВИНДТ

Дог-шоу с человеческим лицом

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МАРИНА ТОПАЗ

Михаил Ширвиндт, сын «того самого Ширвиндта», получил актерское образование и семь лет работал в театре другого «сына» — Константина Райкина, которого вся страна называла Костей. Костя сумел отделить свое имя от славы отца, не расставаясь с театром. Михаилу пришлось сменить музу.

Его путь к собственной телепрограмме «Дог-шоу «Я и моя собака» был тернистым. Идею придумали, выносили, выпестовали втроем — с режиссером Надеждой Хворовой и сценаристом Александром Коняшовым. Больше года трое молодых авторов мыкались по телевизионным кабинетам и коридорам. Бесконечные разговоры, бумаги, ожидания, нервотрепка. Им не отказывали, но и не запускали в производство. В конце концов Михаил отчаялся и готов был отказаться от своего детища: «Всё. Видно, идея наша вялая, раз так не везет». И тут, уже ни на что не надеясь, они попали в телекомпанию REN TV. Ее президент Ирена Лесневская сразу выделила съемочную группу, аппаратуру и арендовала помещение для съемок. Сделали пробный, так называемый «пилотный», выпуск. И... не получилось. Бывает. Творчество — дело непредсказуемое. Но там, где оно связано с производством, с затратами — законы жесткие. Если неудача — сходи с дистанции. Однако Лесневская рискнула еще раз. И не пожалела об этом. С тех пор по средам в коридорах REN TV гуляли собаки, пришедшие на собеседование.

Михаил Ширвиндт. В начале телекарьеры я попал ведущим в «Лотто-Миллион». Друзья относились к этому скептически. Не убивали, но издевались — ввязался в сомнительное дело. Не творчество, не профессия и вообще черт-те что. Но я был в эйфории — впервые попал на ТВ, в прямой эфир. Попробовать себя было заманчиво. Придумал концепцию действий в студии. Чтобы было на съемке весело, а значит, и смотреть интересно. Мои предложения приняли, но когда мне разонравилось то, что я сам же придумал, никто не захотел ничего менять. Я взъерошенно объяснял, что именно меня не устраивает. Но мне сказали — не устраивает, так не работай. Тогда-то мною и была поставлена жирная точка на проектах, где я не являюсь инициатором.

Еще когда «Дог-шоу» и в помине не было, я все равно то и дело оказывался на ТВ. Сделали с друзьями монтаж отечественной кинохроники на тему «Советский Союз, который мы потеряли». Одночастевка. Все ее кадры про то, как сказочно мы жили, но ощущение в итоге — кромешное. В «Пресс-клубе» Новодворская кричала, что это осиновый кол в гидру коммунизма, а Лимонов — что нас убить мало. Потом стали снимать цикл «Кому на Руси жить хорошо... сегодня». Задумывался он как документальные разговоры с людьми. Сняли три фильма, тоже показали в «Пресс-клубе». Жаль, сейчас нет сил на этот цикл.

Марина Топаз. «Дог-шоу» — это не кинологическая рубрика, а программа-общение. Программа демократична в том смысле, что порода собаки или ее отсутствие не имеют никакого значения. Доброжелательное жюри, обаяние участников, никакой зависти у проигравших к победителям. От чего больше зависит эта атмосфера? От самих собак?

М.Ширвиндт. Присутствие любимой, открытой души все преображает. Отношения собаки и человека — модель идеальных отношений. Рядом с собаками их хозяева становятся свободными и живыми. Даже те, кто на собеседовании кажется зажатым или неинтересным, раскрываются с лучшей стороны. Помню, Говорухин участвовал в программе «Час пик». В течение двадцати минут он был в своем обычном амплуа: сволочи, дерьмократы, продали Россию, ненавижу, доколе... Все в привычной стилистике. Смотрелось в полглаза. В конце интервью Листьев спросил: у вас есть домашние животные? Оказалось, что да, есть собака. Говорухин начал рассказывать про нее. Перемена была разительна. Он стал нормальным человеком.

На примере любви к своим собакам можно выстраивать человеческие отношения. В первой передаче я сказал: «Не путайте нас с ток-шоу (если вспомнить, что «ток» по-русски — электричество), мы — *дог-шоу*. У нас никакого напряжения не будет». Если бы в Думу все приходили со своими собаками, на худой конец с кошками, с птичками, у нас была бы совершенно другая жизнь. Сказочная. Собака Жириновского прекрасно могла бы общаться с собакой Гайдара.

М.Топаз. Собака — друг человека. Хотите иметь друга — становитесь людьми. Может, сделать такую программу — с политиками и их собаками?

М.Ширвиндт. Политики прекрасно чувствуют себя без нас. А мы без них. Однажды на съемке я задал вопрос об охотничьей собаке Энгельса. Пришлось объяснять школьницам, что Энгельс и Маркс — основоположники учения, еще недавно единственно верного.

М.Топаз. Среди зрителей в студии возникают знакомства «по интересам». У вас не рождалась идея организовать клуб, который выходил бы за рамки программы?

М.Ширвиндт. Возникало столько идей! И газету издавать, и конкурсы финалистов. Был даже проект клуба-ресторана с условным названием «Собачья радость». Туда приходят с собаками, собачье меню и так далее. Но все не до того — текучка и авралы. Моя любовь к собакам незыблема, независимо от того, делаю я эту программу или нет. Но при том, что дело любимое, я подустал. «Дог-шоу» для меня — уже состоявшийся проект. Есть опасность потерять свежесть отношения.

Я очень люблю лениться, но, к сожалению, нет на это времени. Вынужден быть начальником, отвечать за все накладки, за то, что прорвался задник, что не проплатили вовремя аренду в цирковое училище... Каждую неделю — передача: трое участников с собаками, четыре звезды в жюри, сто зрителей, знакомство, отбор.

Можно было бы делать все лучше, скрупулезнее, если бы не были загнаны в такие временные рамки. Работаем на потоке. Поиски жюри из-за нехватки времени превращаются в катастрофу. Апофеоз нашего позора был, когда договорились, что придет судить редакция популярной газеты, а ее представили два корреспондента и муж наборщицы, сказавший, что сама наборщица не смогла прийти.

М.Топаз. Вы не платите жюри?

М.Ширвиндт. Вы могли бы задать другой вопрос — берем ли мы у звезд деньги. Нет, не берем. Хотя это многих удивляет. Но один раз возьмешь — потом не отмоешься.

М.Топаз. Существует ли какой-нибудь рецепт от привыкания к программе?

М.Ширвиндт. Делать параллельно другие программы. Мы хотим создать свою собст-

венную студию. На REN TV мы избавлены от очень многих проблем. Компания помогла нам состояться, а мы в какой-то степени отплатили добром, сделав не самую плохую программу. Но теперь хочется самостоятельности. Сейчас работаем над передачами на весь предстоящий год, а потом полюбовно расстанемся.

По НТВ идет наша новая программа «Живые новости». Она обо всем живом от кактуса до бегемота. Это и «нарез» зарубежной хроники, и сюжеты, снятые у нас. Еще есть проект собачьей «мыльной оперы». Игровой еженедельный сериал с собакой в главной роли. По мере съемок щенок повзрослеет и в жизни, и в фильме. Я буду соавтором сценария, а Сережа Урсуляк — режиссером. Он не просто старый друг — он ангел-хранитель, партнер по жизни, а сейчас еще и режиссер «Дог-шоу». Раньше они работали по очереди с Надей Хворовой, а теперь она ушла на другие программы.

М.Топаз. У вас смешные и неожиданные конкурсные вопросы. Откуда такая эрудиция по части собачьей тематики?

М.Ширвиндт. Нам помогает молодой человек, весь такой литературно-исторический, совершенно не от мира сего. Он, несчастный, сутками сидит в библиотеке. Как найдет где-то слово «собака», так от руки выписывает весь текст, каждую неделю приносит нам толстую папку. Кончил библиотечный институт. У него «слишком» хорошее образование: при сегодняшнем отношении к культуре ему очень трудно найти работу. Нам же без него не обойтись.

М.Топаз. Если бы вы писали критическую статью о программе, какие бы достоинства и недостатки назвали?

М.Ширвиндт. В конкурсе «Домашнее задание» нужно делать гораздо больший акцент на людей, не превращать все в демонстрацию дрессировки. Когда человек зажат — полбеды, я могу это преодолеть прямо на съемке. Хуже, когда бойко начинают показывать домашнее задание, не реагируя ни на что вокруг. Остается только ждать, пока отработают номер. Тогда я бываю побежден. Судьи поставят свои пятерки, но для меня самое важное, чтобы хозяин (чаще — хозяйка) предстал живым человеком. Мужики у нас идут вне конкурса, как в пединститут. Они вообще-то предпочитают сидеть в зале, болеть за жен. Видно, стесня-

Фото С.Иванова

«Дог-шоу». Ведущий М.Ширвиндт

ются — боятся, что несолидно. Но уж если выходят — бывают очень открыты, за исключением профессионалов-собачников, не понимающих условий игры.

Раньше я сидел на собеседованиях, заполнял анкеты, узнавал истории, которые рассказывали участники, чтобы придумать вопросы. Во время репетиций объяснял, где стоять, куда выходить. Сейчас жизнь заставляет снимать без репетиций. Но несмотря на неизбежные накладки — все к лучшему. Выхожу на площадку, зная только имена, написанные на бумажке. «Мотор!», выходят люди, я их вижу в первый раз. Все — импровизация. Это — идеально. Моя задача — чтобы гости почувствовали себя естественно, то есть их надо раскрутить до состояния открытости их собак. И провести сквозь программу (я как бы их внутренний союзник против жюри). Когда перед началом спрашивают: «А можно, я сделаю...» — кричу: «Стоп! Ничего мне не говорите. Что сделаете, то сделаете». Года полтора назад у нас была журналистка из «Лос-Анджелес таймс». У нее возникла интересная мысль, что такая программа могла появиться только в демократической стране. При тоталитаризме она невозможна.

М.Топаз. Есть противоречия между установкой на дружелюбие и игрой — конкурсы, призы... В результате победители выбираются субъективно. Справедливость оценок не входит в задачу жюри. Нет ли в этом двойственности?

М.Ширвиндт. А у вас часто возникал протест против выбора победителя? Не соответствует ли этот выбор, как правило, и вашему ощущению? При том, что у нас абсолютно произвольное судейство, побеждает обычно наиболее яркая личность среди участников. Иногда собака этому способствует, иногда и нет. В любом случае это состязание людей. Бывают, конечно, письма: «Никогда в жизни не буду больше вас смотреть». Замечательное письмо — значит, болеют. Мы же тоже ненавидели судей, снижающих оценки в фигурном катании.

М.Топаз. Значит, приз ваш — за обаяние, приз человеческих симпатий.

М.Ширвиндт. Перед началом мы все подробно рассказываем жюри. Ведь некоторые из приглашенных программу никогда не видели. «Пожалуйста, учитывайте не только трюки, но и взаимоотношения с собакой. У нас всегда хозяин может что-то сделать вместо собаки, выручить ее». А если бы торжествовало всеобщее равенство и справедливость без азарта, зрелище пропало бы. Мы свою программу сперва вообще не считали семейной, не рассчитывали на детей. Но наши взрослые ведут себя как маленькие, и детям-зрителям это нравится. Решили делать специальные детские выпуски. В первый раз попросили жюри подогнать одинаковые оценки, чтобы никого не обидеть. Знаете, как были расстроены все три участника. Они же не глупые, они поняли, что мы сделали для них не настоящую взрослую игру, а поддавки. Проявили неуважение. Трогательную историю не надо делать трогательно, получится сироп. Хотя призы стараемся делать примерно равными. Победителю — большой магнитофон, проигравшим — поменьше.

Теперь даже если случайно набирается равное количество очков — проводим дополнительный конкурс. Нет победителя — нет интереса ни у участников, ни у зрителей.

Перед началом я им открываю страшный секрет: двое из вас сегодня проиграют. Поэтому у меня просьба — не скрывать своих чувств. Никаких сдержанных выражений лица, только крайние эмоции. За слезы в три ручья — отдельная упаковка «Чаппи».

М.Топаз. Но вам самому как ведущему не свойственно выражение крайних эмоций.

М.Ширвиндт. Зачем же мне их выражать, для этого есть участники. Два дня назад я был на станции техобслуживания, ко мне подошел крутой по виду мужик: «Ну, видел я... Передача твоя нормальная. Но я рекомендую тебе быть, как этот, про мелодию который. Поразвязней. Руками побольше шевели...» Не мне судить, хорошо это или плохо, но руками махать не хочется. При всей развлекательности нашей программы она тем не менее — авторская. Я могу назвать на нашем телевидении всего две игровые программы, которые не куплены, не украдены, не позаимствованы, а придуманы самостоятельно. Это КВН и «Что? Где? Когда?». Но и наш велосипед мы изобрели сами. Пусть корявый, с квадратными колесами, но свой.

М.Топаз. Значит, программа вас, авторов, устраивает, если не считать нюансов?
М.Ширвиндт. Наша авторская группа — Сережа Урсуляк, Саша Коняшов, Игорь Золотовицкий и я — скептична и адекватна. Мы первые бьем тревогу, если что не так. Но даже если бы все устраивало стопроцентно, надо развиваться. Нужны изменения. Иначе дело заглохнет. В прошлом году стали приглашать жюри с семьями, с детьми, с собаками. Мы не ожидали, что дети до такой степени полюбят «Дог-шоу», не ждали, что получится программа для всех возрастов. Собираемся устраивать конкурсы с участниками из разных городов. Первое время были проблемы — даже москвичей приходилось уговаривать прийти на съемки. Теперь идут письма отовсюду. Из Вологды вместе с тремя участниками приехал целый автобус народу. Нам прислали из провинции газету со словами «русская народная игра «Дог-шоу». Так что игра уже стала народной. Конкурсы такие же, как у нас, а призы часто и получше, подороже. Мне звонили из одной школы в Марьино, приглашали посмотреть — они проводили там свое «Дог-шоу». И собираются ехать в Скандинавию на соревнования.

Сегодня у нас в стране очевиден дефицит трогательности, сострадательности. А зрителю они нужны. Идут сплошь жесткие, холодные программы. Посмотрите хоть «Времечко» — какой процент сюжетов с трупами. Разве они валяются на каждом шагу? Сколько раз в день вы в жизни видите трупы? А по ТВ? Это — установка на ужасное. Считается, что именно этого зрители и хотят. Плюются, но потребляют. Но даже если и так — задача тех, кто занимается таким деликатным делом, как средства массовой информации, все-таки не потакать низменным вкусам. А нас можно смотреть и бабушкам, и внукам. Наша концепция — это телевидение с человеческим лицом. Отсутствие человеческого лица перечеркивает телевидение.
М.Топаз. Что ж вы себя сравниваете с «Дорожным патрулем». Сравните с игровыми программами.
М.Ширвиндт. Знаете, в чем разница? Наша программа дает возможность самовыражения. Нас спрашивают — где вы находите таких живых людей? Во многих, если не во всех, игровых передачах участники — это статисты. В некоторых они проявляют интеллект. Но не характеры. А успех «Дог-шоу» больше зависит от участников, чем от меня. Самое главное — их настроение. Когда жюри сидит унылое, участники тоже моментально скисают, программа валится. Я прошу жюри: в любой момент перебивайте меня, выходите на площадку, хоть на голове ходите, но реагируйте. Любая импровизация только приветствуется.
М.Топаз. Получается, на съемках играют не для телезрителей, а для тех, кто собрался в студии?
М.Ширвиндт. Конечно, это же в полном смысле представление. Чтобы не нарушать атмосферы, мы снимаем не кусками, а все целиком, в той последовательности, в которой видят телезрители. Один раз переставили конкурсы для удобства съемки и оказались виноваты перед семьей, которая из-за этого не выиграла. Дело в том, что в конкурсе с лабиринтом сложно устанавливать конструкцию. Решили подготовить заранее и начать с него, хотя по сценарию лабиринт шел третьим. Одна собачка, спаниель, запуталась и получила мало очков. А дальше начались другие задания, и хозяева спаниеля — муж и жена — всех очаровали. Вместе с собачкой они пели песню, играли на рояле, прыгали и лучше всех отвечали на вопросы.

Если бы лабиринт шел после этого, спаниелю простили бы все промахи! Люди проявились как личности, остальное не важно. Мое святое убеждение, что плохих собак не бывает, есть плохие хозяева. Все зависит от того, у кого именно пес родился и с кем вырос. Собака — всегда абсолютный слепок хозяина. Уверен, что агрессивные собаки в основном у закомплексованных бандитов. Не хватает крутости и ее добирают за счет собак. Сделать из собаки монстра не сложно — это очень податливые души.
М.Топаз. Но тогда и у хороших родителей дети должны бы вырастать хорошими, а бывает по-всякому.
М.Ширвиндт. Собаки — пластичнее. Люди думают, а собаки только чувствуют, что хочет от них хозяин, и делают для него все, что могут. Ведь что такое собака? Это абсолютная любовь. Причем единственная, которую можно купить.

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

«Зайка моя» как «наше всё»

Понятно, что автобиографическая прямость как наследница романтической исповедальности в эпоху тотальной публичности — средство не для всех фигурантов поп-сцены. Для этого надо стать мифологическим героем (героиней), таким, скажем, как Пугачева, которую застойный анекдот противопоставил Брежневу в качестве главного имени эпохи: «В энциклопедиях третьего тысячелетия будет написано: «Брежнев — мелкий тиран эпохи Аллы Пугачевой». (К слову, сменив в мифопаре Брежнева на Киркорова, Пугачева сама в последние годы заняла место своего бывшего антагониста, поскольку у того были лета, официальное признание и награды, каковые теперь есть у нее. Соответственно, Киркоров стал «Пугачевой». И вправду стал — ведь его нынешний имидж неотрывен от Аллы Борисовны[1].)

Но только нынешний «Брежнев», то есть Пугачева, не вызывает насмешек, а нынешняя «Пугачева» — Киркоров — горячей всенародной солидарности: наступила эпоха почтения к официальности.

Итак, надо стать мифологическим героем или, по меньшей мере, закрепиться в общественном сознании в качестве постоянного персонажа «многосерийных» сюжетов, слухов и домыслов, чтобы эстрадное обыгрывание факта реальной свадьбы обрело значение двери, которую открыли для многомиллионной публики с ироничным видеорадушием, избавив, наконец, ее от утомительного подглядывания в замочную скважину. На фоне популярного телесериального зрелища семейно-корпоративных перипетий, а также новостных программ, комментаторы которых ежедневно гадают о запутанно тесных отношениях между персонажами политической сцены, такой броский мифологический жест весьма актуален.

Но клип Филиппа Киркорова «Зайка моя» точно выстрелил и в другую цель, даже в несколько целей.

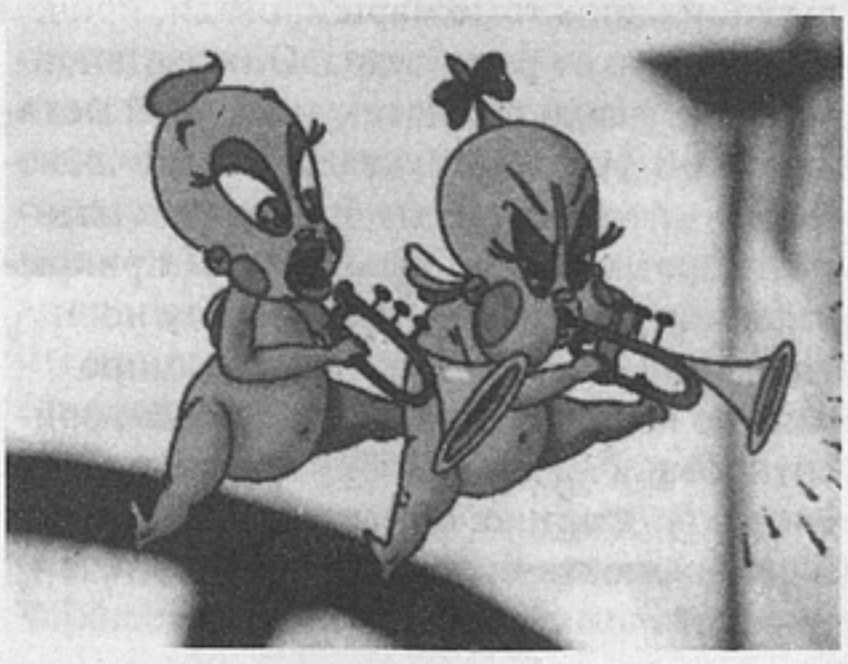
Определяясь как принципиальный

[1] К.Леви-Строс описывал историческую жизнь мифа, словно метя в наших советско-постсоветских героев: «...в непрекращающемся реконструировании с помощью тех же самых материалов... прежние цели играют роль средств: означаемое превращается в означающее и наоборот. [...] Ритуалы и мифы... разрушают и вновь составляют целостные совокупности событий... и пользуются этим, как и неразрушаемыми частями, для структуральных размещений, попеременно выступающих то целью, то средством» («Первобытное мышление». М., 1994, с. 130, 140). В застойном анекдоте «Пугачева» была означающим (средством) для «Брежнева» — его склеротически мнимой значимости; в послеперестроечном жизненно-эстрадном сюжете она стала означаемым (целью), а означающим ее неувядаемо победительного темперамента является отрицание отрицания «Брежнева» — «Киркоровым».

пустяк (лирический повод, на поп-сцене заведомо несерьезный, здесь еще и высмеян) и подчеркивая пустячность детскими рифмами типа «сплю — люблю», песенка Киркорова тем не менее заряжена действенным пафосом. Он состоит в упоении беспафосностью. Нынешний слух забит ритмико-словесными клише, вроде «Эти глазки, голубые глазки», «Ах, ты, бедная овечка, что же бьется так сердечко» или «Пири-пири-па, подсолнух, пири-пири-па». Пустяковость сюжета, как правило, распространяется и на дешевую художественную обработку, которую можно многократно использовать подобно пластмассовым бутылкам из-под колы, в бедном хозяйстве часто служащим удобной тарой для разных продуктов. В пафосе беспафосности постсоветская эстрада как бы подчеркивает свою новообретенную коммерческую самотождественность, ранее искажавшуюся идеологическими обязательствами. «Зайка моя» и другие клипы «молчат» о тех советских смыслах, которые исторически еще очень близки. Но сквозь мнимое молчание о прошлом непроизвольно прорывается выразительное умалчивание о настоящем. Собственно, нет модной песенки без популярного социального шифра. И в «Зайке моей» есть не только эстрадная актуальность.

Композиционная «фишка» этого послесвадебного хита состоит в сочетании жесткой формы и принципиальной примитивности внутренней структуры. Текст построен на монотонных парных параллелизмах, словно списанных из учебника грамматики: ты — то, я — это; ты — первое, я — второе. Та же лапидарность и в музыке. Куплет состоит из четырех почти одинаковых фраз (а-а-а'-а''); припев — из трех других (в-в'-в''). Куплет — сплошное «то», припев — сплошное «это». Тональная же ткань сводится к пресловутым трем аккордам. И хотя это мелодическое блюдо, засохшее еще до изготовления, обильно сдобрено «анкл-бенсом» аранжировки, слух глотает его с той инерционной икотой, которая предопределена самой схемой распределения музыкального времени.

Казарменно-скудная регулярность стихо- и музыкосложения служит алиби



для логического абсурда по типу «в огороде бузина...». В повторяемых параллелизмах возникают две колонки квазисинонимов «Пугачева» и «Киркоров» (названных в последнем куплете). «Пугачева» — это «Зайка», которая «крестик», которая «паровоз» и т.д., «Киркоров» — это «Зайчик», который «нолик», который «вагоны»... Вопиющее заполнение функционально однородных мест напоминает о Лебеде, который Рыбкин, который Березовский, который ЛОГОВАЗ, который СБ, который Чечня, которая «Вести»... Просвечивающие друг через друга в маске государственности жесткость и неразбериха, номенклатурный традиционализм и кулуарный хоровод — та коннотация, которая делает случайный лексический реквизит правильно грамматически расфасованным — не случайным знаком некоторого сложившегося социального правила.

Разумеется, не одна лишь «Зайка моя» вписывается — на правах непроизвольного, но тем более показательного символа — в общественно-политический контекст (а он состоит в аффектированной имитации порядка при фатальной стихийности хода событий: «Хотели, как лучше...»). Постсоветские шлягеры успешно отрабатывают простейшие рефлексы словесно-мелодической организации как в буриме. Формы типа «ать-два» и автоматизм полусонного бормотания реализуют наш вариант развлекательной компенсаторности — функцию бодрого забытья. Оно адаптирует человека к постоянному стрессу, но в то же время отражает состояние общественной нестабильности под привычным девизом «...а вышло, как всегда».

Об «ать-два». Эстрадные песни предыдущих эпох тоже маршировали, причем независимо от репертуара. Они застенчиво прикрывали шагистику широкой мелодической фразой и неквадратными членениями интонационных блоков (так плавный хоровод ансамбля «Березка» прикрывал длинными сарафанами работу ног). Нынешняя эстетика, столь бескомпромиссно выраженная в «Зайке моей», ориентирована на мини-юбку или, вернее, на спортивное трико, обнажающие четность и регулярность «левого-правого» в течение всего времени исполнения песенки. На первый план здесь выведена хронометрия. Композиция клипа оказывается непроизвольной моделью нашей второй действительности — телереальности, которая соотносится с первой, публичной и государственной, как ее проекция и замещение.

По сути, «Зайка моя» — это считалка. Такими считалками сегодня заполнено все поп-пространство: «А мне говорят: ты сошла с ума./ А я говорю: разберусь сама»; «Ты морячка, я моряк,/ Ты рыбачка, я рыбак»; «Улочки московские, Спасские, Кремлевские. Я люблю вас, улочки,/ Улочки-шкатулочки» и т.п. Все эти тексты озвучиваются монотонным повтором кратких мелодических фраз: музыка по-своему артикулирует модель «на первый-второй рассчитайсь». Тяга к счетному, то есть абстрактному структурированию времени, выражает новое для отечественной культуры представление о свободе (время развлекательной песенки — это свободное время) как о пустоте, бессодержательности, подчинению ритму танцевального движения. Сама же зрелищность эстрадных представлений и видеоклипов служит декорацией для этой психологической пустоты.

Считалка «Зайки моей» особенно точно отражает умонастроение «после идеологии», поскольку в ней пародируется некий древний код нумерации бытия. Вспомним дни творения и пропорционально им пронумерованные сотворенные реалии. Модель подсчитывания и систематического именования, игравшая в традиционных культурах ритуальную роль, симулируется в «Зайке моей» эффектом парных уподоблений для «я» и «ты» (эффект изобилия создается тем, что, кроме этих парных уподоблений, в тексте куплетов ничего нет). При этом нанизываемые в тексте пары принципиально случайны, выхвачены из несопоставимых сфер (зайка — тазик — ручка — крестик — паровоз...).

Так реализуется очень древний, теперь спящий на дне культурной памяти пародийный прием, который отработан в балагурных сказках про Лгуна и Подлыгало (последний выигрывает состязание, поскольку лжет фундаментально: не о ка-

пусте величиной с дом, но о мировой оси, которая — в виде колоса, выросшего из мякины меж рогов пасущегося быка, — утратила сакральность, а вместе с ней прочность и функцию центрирования пространства). В этой песенке роль ломкой и колеблемой «оси мира» играет такое определение времени, которое, сохраняя признаки формальной последовательности, на самом деле следует принципу «через пень-колоду». Равные мелодически-лексические сегменты служат «циферблатом» для слушательского внимания, но цифры идут не по порядку, и вообще — это не цифры. «Зайка моя» — это шарж на порядок, считалка не на один-два, а на... вчерашний завтрак — хорошая погода — прошлогодний снег — сбоку бантик.

Такой «счет» без внутренней мотивировки в последовательности единиц легко соотносится с программированием телевремени.

ТВ-календарь состоит из двух (как песенка — из «Зайки» и «Зайчика») «целых чисел» (остальное — «дроби»). Эти «числа» — новости и игры. Другие тележанры либо промежуточные (поп-передачи типа «Пост-музыкальные новости»), либо усложненные (ток-шоу «Мы» — как будто «новость», а на самом деле игра, где призом является «засвеченность» участников, а все это вместе — поп-номер, маскирующийся под интеллектуальную новость и интеллектуальную игру). Новости и игры — вроде бы противоположны и в то же время едины. Так противоположны и едины «Пугачева» как «женское-зрелое» и «Киркоров» как «мужское-юное».

Новости неизбежно серьезны; игры — увеселительны. Добавочного же смысла, пока Киселев еще не сочетался браком с Пельшем, вроде не просматривается. Однако между новостями и играми — не меньше «обвенчанности», чем между зрелой «Зайкой» и якобы инфантильным «Зайчиком». Новости азартно-фактурны, ведь их подтекст (а иногда и текст) — некие закулисные игры. Телеигры же прагматичны — замешаны на серьезном денежном интересе если не самих участников, то их зачинщиков и организаторов (продюсеров).

Кроме того, и там и сям существует диспозиция «знаменитый ведущий — анонимная масса» (собственно, она же возникает и на поп-концерте между «звездой» на сцене и публикой в зале, между «Пугачевой — Киркоровым» в телеклипе и телесмотрящей массой). В новостях ведущий выступает еще и как организатор-судья событийного ряда, словно он сам выстроил сегодняшних политических игроков по очередности ходов и размерам ставок, сам оценил их шансы на выигрыш и сам присудил награду. Анонимные зрители по ту сторону экрана отождествляют себя то с судьей, то с игроками и благодаря этому как бы обретают имена. В телеиграх ведущий тоже творец события. Он «подает» игроков, «разговаривая» их. Но поскольку игроки «разговариваются», например в «Поле чудес», на совершенно определенном уровне, то ведущему и здесь отводится роль судьи или даже верховного судьи — персонажа, который заведомо выше и умнее всех своих контрагентов.

Оппозиция «именитый ведущий — безымянные ведомые» опосредуется медиатором. Таким медиатором являются известные «гости студии», которых персонально приглашает ведущий, тем самым повышая свой рейтинг. Они, в свою очередь, принимая приглашение, подтверждают собственную известность. При этом с канала на канал, из передачи в передачу — из ток-шоу «Карьера» в игру «Лидер-прогноз», из «Темной для...» в дискотеку «Партийная зона», из «Момента истины» в «Поле чудес», из «Те, Кто» в «VIP» — они передаются как эстафета. Или как «лица прокладок», «лица жвачки», «лица мыла» из рекламных клипов, включаемых во все перечисленные и неперечисленные передачи, — одни и те же известные лица. Наряду с телеведущими участвуя в подпитке популярности, они образуют новое сословие знатных. Знатных — в буквальном смысле: их знают в лицо, поскольку они постоянно выставлены на всеобщее обозрение. Телевидением сформирован таким образом и тот публичный интерес к этой знати, который типологически воспроизводит интерес средневековых горожан к любовным интригам короля. Не случайно появляется все боль-

шее число передач, в которых ведущие интервьюируют политиков, артистов, а также других телеведущих об их личной жизни. И в этом смысле «Зайка моя» — идеальная модель. Показ телезнати в семейно-частных обстоятельствах придает им статус ежевечернего присутствия, которым обладают женящиеся и разводящиеся герои сериалов, вроде Мэйсона или Сиси из «Санта-Барбары», Изабеллы или Елены из «Новой жертвы».

С этой точки зрения, «внесериальное» вещание является сверхтелесериалом. На телесцене телезнать все выигрывает и проигрывает, сходится и расходится, образуя родственно-клановые и политически-финансовые связи: Лидия Федосеева-Шукшина сочетается браком с Барри Алибасовым; ее и Шукшина дочь ведет передачи, рекламирующие куртки, вместе с «детьми» Алибасова из «На-На»; Ирина Хакамада с Егором Гайдаром и Сергеем Филатовым образуют своего рода либеральный альянс; коммунисты раскалываются на зюгановцев и анпиловцев; Чубайс проигрывает, но выигрывает; Лебедь выигрывает, но проигрывает; в «Колесе истории» выигрывает Лев Лещенко, и образуется союз эстрадных «звезд и политиков»; в «Куклах» проигрывают все, и возникает всеобщая конфронтация, но и сообщество «окукленных» главных политиков.

Так складывается жесткий в своей бесконечности, повторяемости, необязательный по событийному ряду телеобраз времени. Его концентрированная модель — песенка про Зайку. Его размазанный на месяцы и годы общий знаменатель — сюжетосложение ежедневных телесериалов, с монотонно повторяющимися ходами-плюс («одержали верх», «поженились») и ходами-минус («побеждены», «развелись»). Его счетные единицы — новости и игры. Их персонификация — два типа выводимых в новостях и играх «знатных»: серьезные, взрослые, влияющие (как «Пугачева» в паре из «Зайки моей») политики, экономические магнаты и ведущие новостных программ и веселые, незрелые или играющие инфантильность (как «Киркоров» в своем свадебном сюжете) эстрадные звезды, популярные кино- и театральные артисты, писатели-сатирики, кавээнщики и ведущие игровых и поп-музыкальных программ. При этом в «серьезные» могут попадать представители развлекательной тусовки — и наиболее влиятельные среди них, как Пугачева; а в «веселые» — участники политической жизни, наиболее экстравагантные из них, как прежде Жириновский, а потом Брынцалов.

В телевремени, как в «Зайке моей», существуют две колонки, состоящие из «один» и «два» и их взаимозаменяемых синонимов. Так, казалось бы, строгое до монотонности течение телевизионного времени чревато возможностью хаоса. Не важно, что или кого поставить в позицию «один» и «два»: новости и игры, Киселева и Пельша, успехи миротворчества в Чечне или празднование красных дат календаря. В любом случае возникает травестированный образ последовательности и осмысленности типа «зайка-зайчик — ноликпальчик — паровоз-вагоны».

Структура телевремени, смоделированная в «Зайке моей», означает отсутствие цели и смысла исторического движения. Если только не принять за цель и смысл самый «героический» параллелизм из текста хита нашего времени: «Ты украдешь, а я сяду».

ДМИТРИЙ УХОВ

Ди-джеи на ТВ

Хоть музыка не присуща ТВ, в отличие от радиовещания, так сказать, «онтологически», она остается субстратом всей культуры развлечения и шире — досуга вообще. И маловероятно, но все же возможно, что она сохранит за собой эту функцию и в будущем, поскольку даже самые примитивные компьютерные игры сопровождаются если не музыкой, то по крайней мере звуковыми сигналами. Даже в США MTV все еще выполняет функцию отсутствующего в этой стране «общенационального радиовещания».

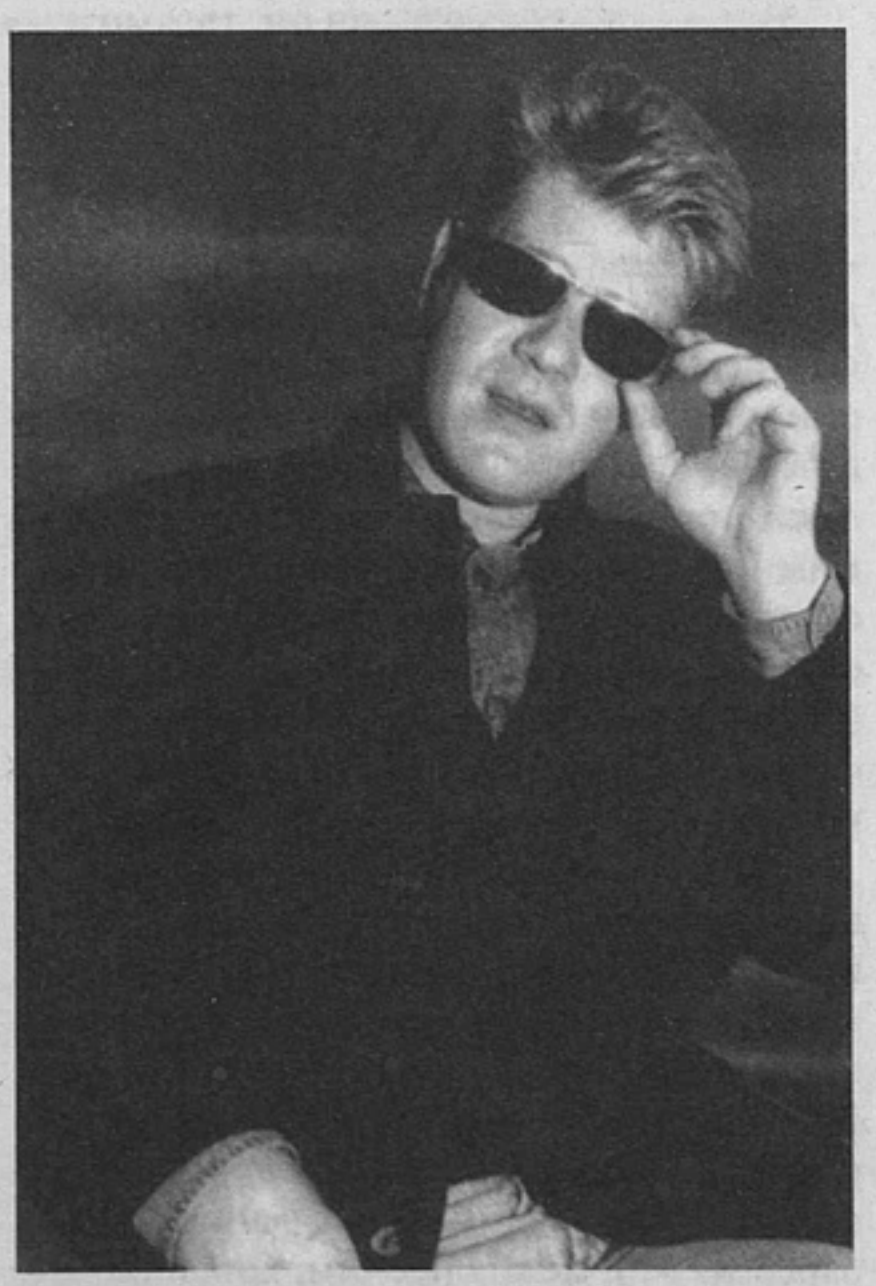
О той роли, которую сыграл в становлении рок-н-ролла кинематограф, написано много. Почему-то гораздо меньше говорится о том, что несмотря на скандальную обстановку первых появлений Элвиса Пресли в шоу Эда Салливана и «Секс пистолз» на Би-Би-Си, уже о «новой волне» рубежа 70 — 80-х исследователь (Д.Стаббс) мог сказать, что даже панк-группы «не только появились на телевидении, они сами стали телевидением». Не случайно же именно в этот период появляются группы с телевизионными названиями типа «Токинг Хедз» (что означает «говорящие головы»), не говоря уже об американской «Телевижн» и нашем «Телевизоре».

У нас до сих пор нет ни телесериала с поп-музыкантами в главных ролях, ни музыкальных циклов, в которых медиаторами были бы поп-музыканты (не считая узкоспециализированных, типа гитарного «Джема»). Здесь сказывается застарелая российская болезнь — гигантомания: раз уж о музыке, так о всей сразу, как в свое время было в «Желтой подводной лодке», выпускавшейся компанией SNC на РТР, и в «Звуках» (НТВ). На умных, тонких и прекрасно справляющихся с обязанностями ди-джеев на радио Александра Скляра («Учитесь плавать», радио «Максимум») и Дмитрия Умецкого (ток-шоу «Танцы с волками»,«Эхо Москвы») в роли телевизионных ведущих больно было смотреть — так мучительно выговаривали они ничего не значащие для них имена джазменов и симфонических дирижеров. А вот поп-музыкальные программы самим музыкантам почему-то не доверяют сделать: увы, так и не успев обрести своего лица, прекратилась «Пятидневка» (НТВ), хотя MD & С.Павлов, например, с амплуа ведущего справлялся довольно лихо.

Прежде чем говорить об амплуа ведущего, то бишь диск-жокея, наверное, стоит заметить, что речь идет, во-первых, о постмодернистской культурной ситуации, а во-вторых, все же о массовой культуре. Приведу пример: опытный рок-критик в роли ведущего обсуждает со своим собеседником видеоклип под названием «Ламбарене». Это, между прочим, хорошо раскрученный франко-африканский проект,

Фото Р.Рощупкина («Музобоз»)

Илья Легостаев («Акулы пера»)



Иван Демидов («Музобоз»)

в котором отрывки из сочинений Баха наложены на — соответствующие! — жанры африканской музыки. В видеоряде чередуются европейские архитектурные ландшафты и музицирующие африканцы. Ведущий комментирует: «В этой музыке есть что-то средневековое». На самом деле это знаменитая ария из «Страстей по Иоанну». Ошибка ведущего — примерно в пять-шесть столетий, а это вся история европейской музыкальной классики. Хотя уже в названии проекта есть «подсказка»: напомню, Ламбарене — это место в Габоне, где основал свою миссию, жил и работал Альберт Швейцер — не только врач и теолог, но и органист и автор книги об Иоганне Себастьяне Бахе. Ведущий не может этого не знать, но «подсказки» ему оказывается мало.

Ведущий — прежде всего медиатор. Вспомните Маршалла Маклюэна: the medium is the massage (через «а», чтобы подчеркнуть мАссовость). Исторически восходящий к ярмарочному зазывале и эстрадному конферансье, ведущий не имеет прямого отношения ни к содержанию программы, ни к телевизионной форме, он — медиатор, медиум, посредник между тем и другим. Можно сказать иначе. В структурализме есть понятие бинарности семантики. Содержание двуслойно; оно состоит из денотата (собственно обозначаемого) и смысла, то есть способа, которым денотат задается. Или: ведущий — наш Вергилий, спускающийся с нами по кругам телевизионного Ада.

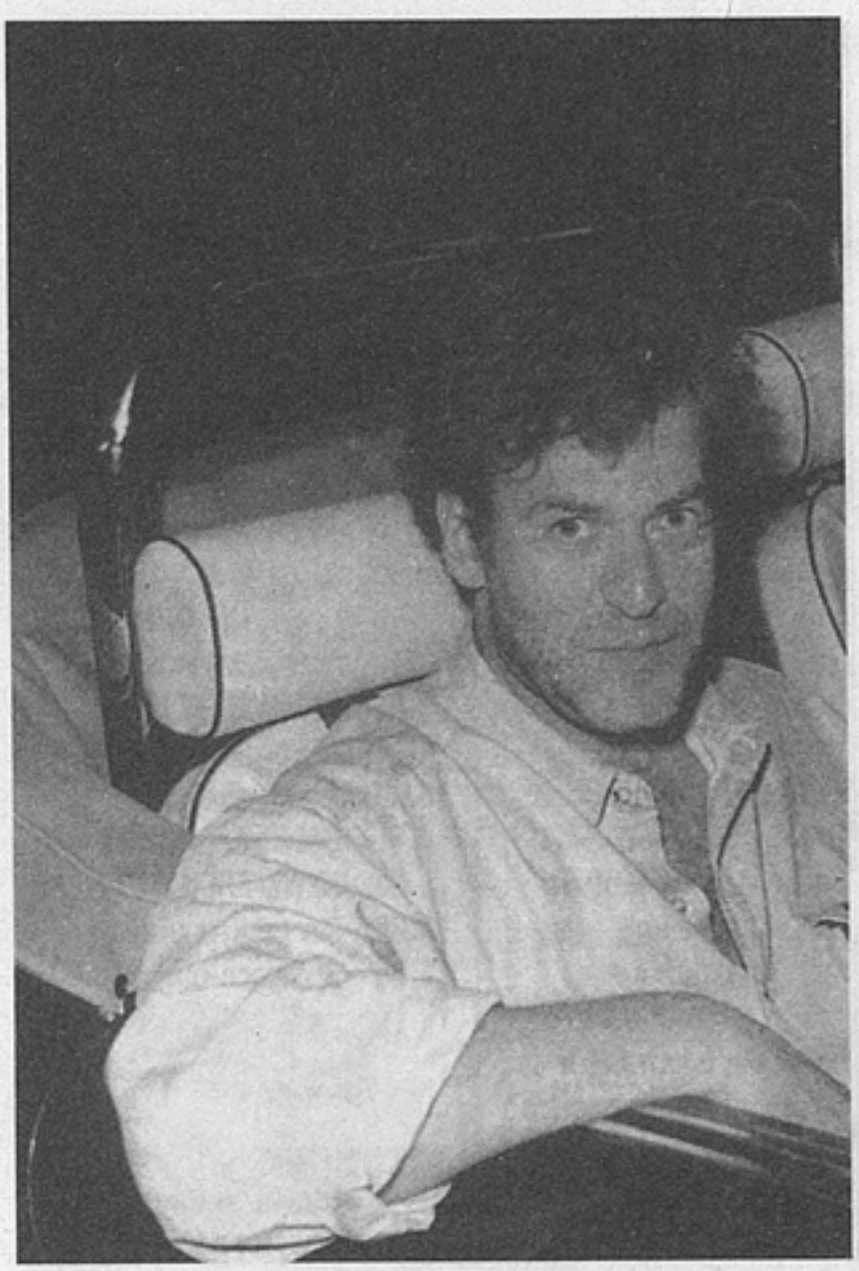
Среди всех поп-музыкальных ведущих можно выделить группу, состоящую из большого числа диск-жокеев музыкальных каналов (BIZ TV, Диск-канал, в перспективе, похоже, и «Не спи и смотри» — РТР). Функция их, по сути дела, мало отличима от дикторской. Не могу точно сказать, как обстоит дело на музыкальном телевидении (данные эти не афишируются), но на музыкальном радио диск-жокей распоряжается одной, максимум — двумя песнями, которые может по собственному выбору включить в программу одного часового блока.

Кроме этого многочисленного отряда есть еще эксперты, то есть чаще всего журналисты и критики, специализирую-

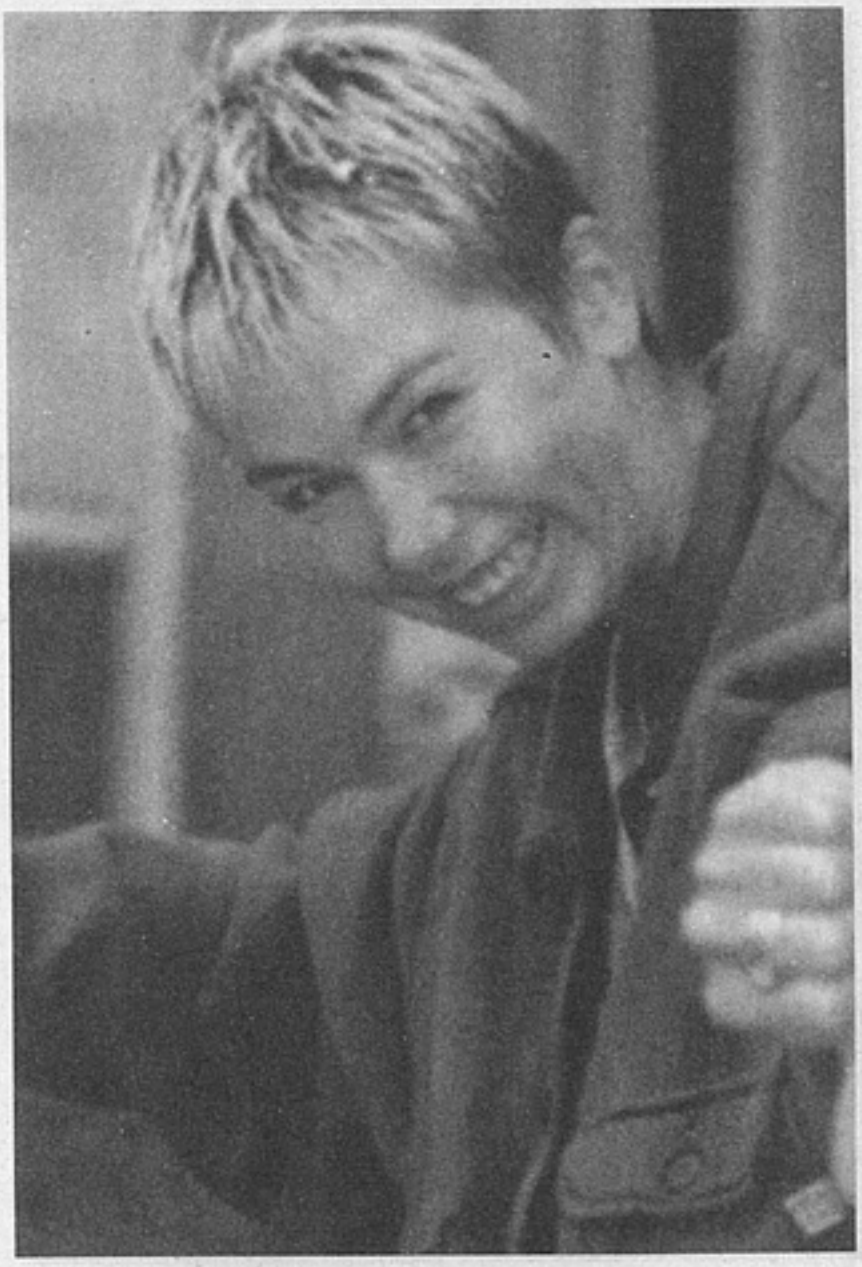
щиеся на поп-музыке (Артемий Троицкий, Илья Легостаев), и люди, для которых музыка — лишь случайно подвернувшийся способ профессионального самоутверждения, чего некоторые из них и не скрывают, как, например, Ксения Стриж. Их родословная просматривается довольно четко. Поначалу Ксюша с таким рвением применяла весь актерский набор системы Станиславского, что, думаю, все запомнили растерянный взгляд Криса де Бурга, буквально оторопевшего от ее ужимок и прыжков. Впрочем, со временем она стала соизмерять свой напор с темпом передачи. Но тут же передвинулась с прайм-тайма на более позднее время.

То, что Иван Демидов вышел из недр телевидения, не менее очевидно. В многочисленных интервью той глянцевой прессе, которая у нас, как и во всем мире, начинает жить за счет «перекрестного опыления» с электронными средствами массовой коммуникации, он чуть чаще и чуть суетливее, чем нужно бы, вспоминает о том, что добился всего без высшего образования. Отсутствие которого дало о себе знать, как только виртуальный образ Демидова обрел плоть и кровь; оказалось, что за интригующим, умеренно агрессивным компьютерным человечком стоит довольно простецкий, чтобы не сказать — мужиковатый, «мачо», на котором смокинг сидит, как камзол на мещанине во дворянстве, а техно-костюм лишь подчеркивает несоответствие начальственного металла в голосе роли народного героя Рулевого. Кстати, по большому счету, несмотря на все возможности, найти и раскрутить как следует ни одной собственной креатуры «Обозу», кажется, не удалось. Музыкальное чутье автоматически со вступлением в должность, увы, не появляется. Справедливости ради надо сказать, что с переездом «Обоза» на канал «ТВ-6. Москва» образ Рулевого значительно облагородился.

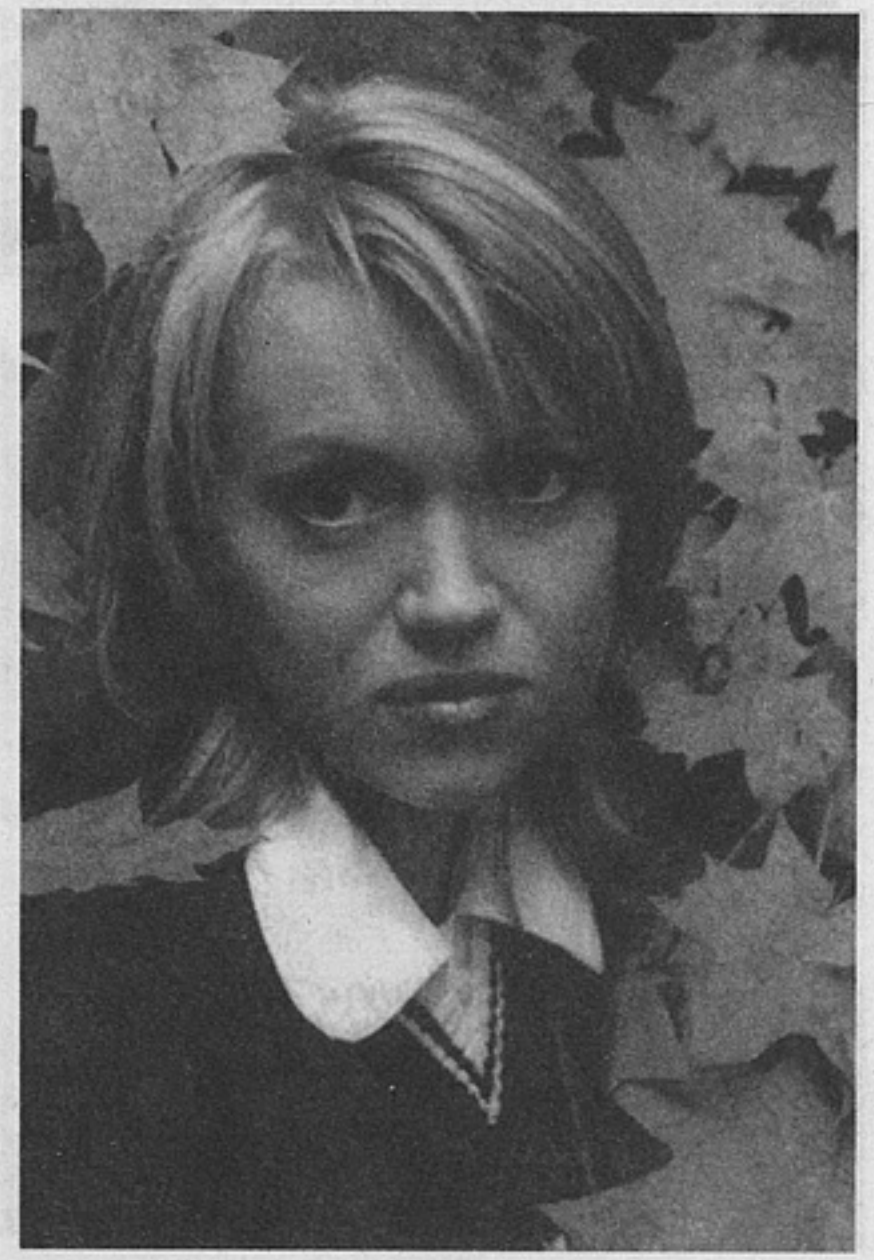
Обратный пример — Отар Кушанашвили, который, похоже, умеет не только затевать саморекламные свары, но и на свой манер подмечать событийные детали нашей поп-музыки. Однако, избрав однажды имидж краснобая-бузотера, он явно



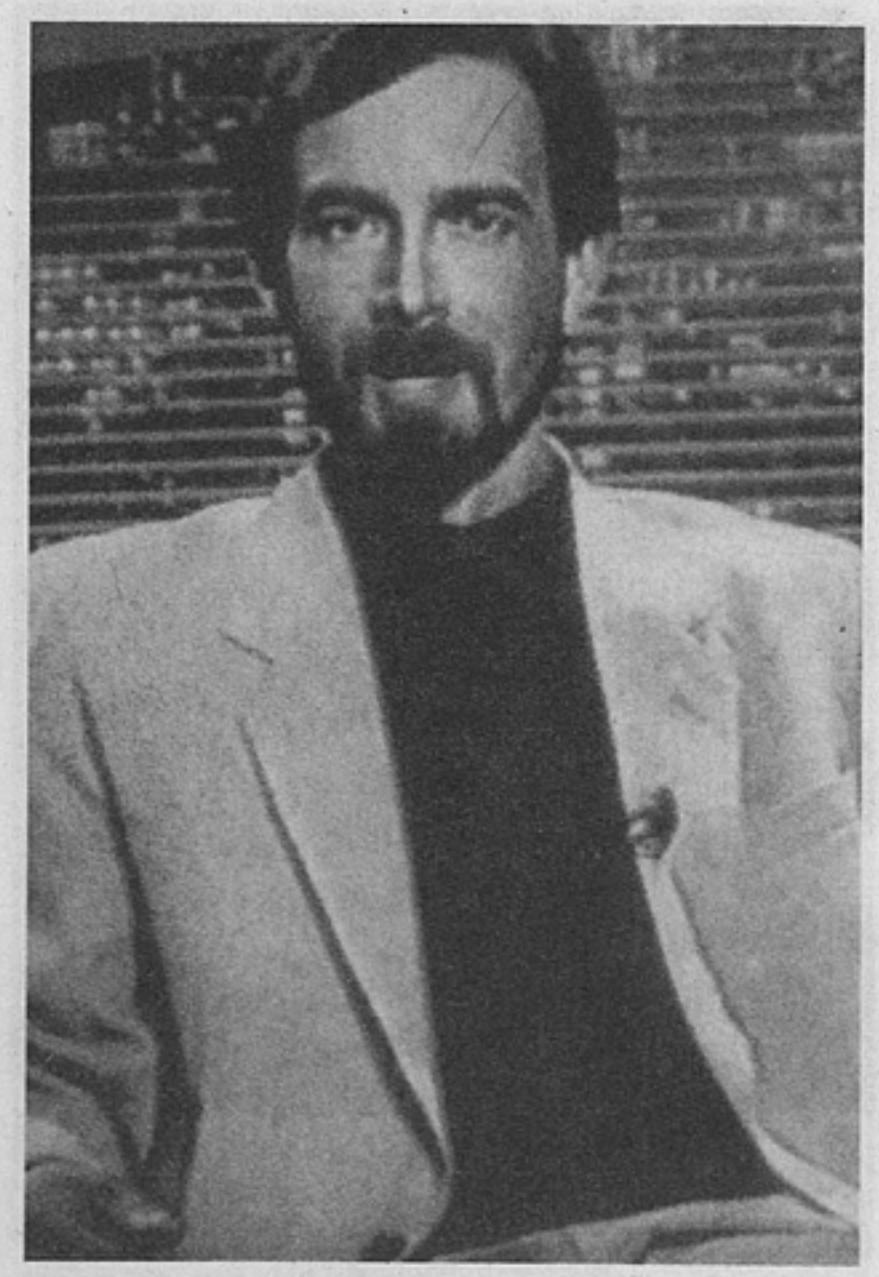
Артемий Троицкий («Кафе Обломов»)



Ксения Стриж («У Ксюши»)



Алла («Диск-канал»)



Владимир Туз («Музыка всех поколений»)

переиграл: как и всякий провинциал, он, по слову О'Генри, так никогда и не научится, сколько надо давать на чай. Помните, как до определенного момента все предвкушали его театрализованные, с почти профессионально выдержанными паузами разоблачения в «Акулах пера»? И то, как быстро приелась его тактика не всегда вразумительных, но зато неизменно велеречивых инвектив? Отрицательное отношение довольно большого контингента молодежи к «Партийной зоне» О.Кушанашвили — это следствие его имиджа. Может быть, ему стоит перейти в другую программу — в «Скандалы недели» того же Шестого канала?

Имидж ведущих новых программ «Не спи и смотри» (РТР) и «Подъем с переворотом» (НТВ), призванных конкурировать с «Музобозом», окончательно еще не сложился. Первая моделирует себя под разбитных девчушек с MTV, причем чуть больше, чем пристало на общем канале. Почти домашний имидж второй, «своей в доску», не соответствует холодному дизайну большого и многофункционального студийного пространства. Новое решение — анимационные связки между клипами предлагает «Горячая десятка» (РТР). К сожалению, все программы, ориентирующиеся на отечественные видеоклипы, вынужденно толкутся на узеньком пятачке. Выбирать им не из чего, да и сами клипы не стоят своих стильных и ярких заставок и броских диск-жокейских манер. Это прежде всего продолжение самой эстетики видеоклипа (в терминах Делёза: означающее выше означаемого). Кроме того (и это закон рынка), упаковка любой подделки или имитации обязательно должна выглядеть дороже самого товара.

Бесспорно, самая стильная, чтобы не сказать — лучшая, наша телепрограмма, из тех, что основаны на готовом материале, — «Кафе Обломов» Артемия Троицкого. Как-то музыкальный журналист Александр Липницкий написал по поводу одного из ее первых выпусков на НТВ, что еще не видел программы, которая делалась бы с такой легкостью. Но эта легкость, конечно, только видимость.

Внешне не претендующее на высоты

телеискусства, «Кафе Обломов» сильно именно личностью своего создателя: в конце концов он пользуется клипами из того же источника, что и «ТВ-6. Москва», — из французского канала MCM. Но без эрудиции Троицкого, без его опыта, связей и международного авторитета передача была бы совсем иной. Для того чтобы так подобрать клипы, чтобы направить интервью в нужное русло, мало, наверное, даже всего этого вместе взятого. Другое дело, что многое зависит от собеседника. Причем чем дальше, тем более очевидно то, что, наверное, не мог предположить и сам Троицкий: поп-звезды — отнюдь не самые интересные объекты для интервью, и программа постепенно переходила в разряд обычного ток-шоу, более или менее уместно перебиваемого видеоклипами. Последний пример — Чак Норрис, из которого Троицкий не выжал ничего, кроме откровенной рекламы его — Норриса — собственных начинаний. (Уйдя — вместе с логотипом — с НТВ, Троицкий намеревается возродить «Кафе Обломов» на одном из общенациональных каналов.)

Говоря о «Дяде КО» (псевдоним Троицкого с андерграундных времен, которым он до сих пор пользуется в качестве ведущего радиопрограммы «Ковчег Дяди КО» на Радио 101), нельзя, впрочем, не вспомнить, что как теленачальник на новом, еще не обюрократившемся Российском телевидении он довольно долго пытался сделать, по его собственному заявлению, лучшее музыкальное телевидение в стране. Именно при Троицком на легальных основаниях объединение «Артель» стало транслировать британские и итальянские телемузыкальные циклы (в частности, Rock Steady), при нем сложилась шумная и веселая команда знатоков самой разной музыки — начали выходить «Джаз-тайм»(режиссером которой был до сих пор не превзойденный кинодокументалист и музыкант Слава Чекин), «Экзотика» (между прочим, устраивавшая и фестивали альтернативного музыкального видео, теперь этого не делает никто), авангардная «Тишина 9», фольклорные программы. Но довольно быстро в пику «Артели» возникло Объединение музыкальных и развлекательных программ, постепенно подмявшее под себя все, что Троицким было начато. От всего остались только рекламного характера «Виниловые джунгли» — в прошлом приложение к «Экзотике» — да «Тишина 9», плавно трансформировавшаяся из музыкальной программы (через жанры хэппенинга и перформанс) в уютный междусобойчик художников и галерейщиков.

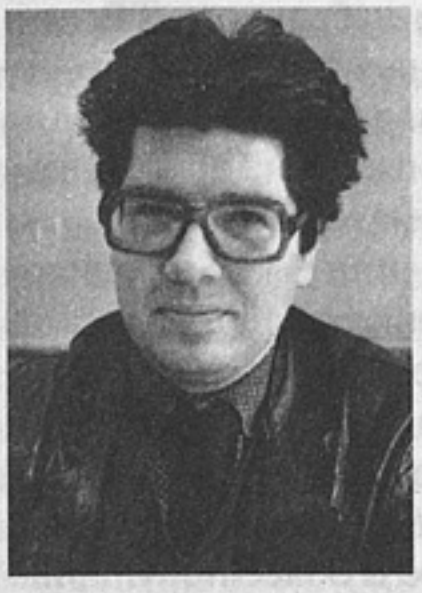
Троицкий же переманил на РТР «Программу «А», которую я попросил прокомментировать музыкального критика Артема Липатова: «Единственная программа, основанная на «живых» концертных съемках, — это «Программа «А». Здесь особенно важно чувство ритма, которое, увы, для Сергея Антипова является проблемой. Некогда он освоил метод многокамерной съемки и вот уже лет пять снимает самых разных музыкантов, от акустического гитариста Ивана Смирнова до одиозных «Гражданской обороны» и «Коррозии металла». И самое грустное, что снимает всегда одинаково. И его монтаж одинаково не «попадает» в музыку. Если солирует труба, то ее появление на экране ожидается не ранее, чем через пятнадцать секунд после начала соло, все это перемежается общими планами и наездами с искаженным ракурсом, и понять генеральный замысел режиссера то ли трудно, то ли очень просто: пусть дует эффектно и пестро, а там хоть трава не расти. Это очень обидно, тем более что среди оставшихся «в живых» «Программа «А» — одна из лучших. Она пытается объять практически всю сферу современной музыки от кантри до фьюжн, иногда даже осторожно заглядывая в классику».

P.S. Здесь, конечно, удалось отметить далеко не все, что связано с ди-джеевской практикой. В оправдание себе скажу: то, что не попало в круг внимания, не специфично для России, а является лишь более (Диск-канал) или менее (BIZ TV) удачным слепком с западных образцов. Вообще же ситуация на этом фронте меняется столь стремительно (и если справедливы последние слухи — не в лучшую сторону), что, вероятно, к моменту выхода в свет эта статья будет иметь, дай Бог, хотя бы историческое значение.

P.P.S«Общая газета» попросила меня участвовать в рейтинг-анализе программ легкой музыки. Вместе со мной анкету заполняли музыкальные обозреватели и радиоведущие. В результате составилась следующая таблица:

	Кафе Обломов	Акулы пера	Диск-канал	Программа «А»	У Ксюши	Музобоз	Музыка всех поколений
Широта взгляда	3,86	3,86	2,99	**3,99**	2,62	2,12	2,82
Гармоничность формы	3,74	**4,37**	3,73	2,99	3,87	2,99	2,26
Мера вкуса	4,12	3,24	3,12	3,86	2,49	1,99	**3,12**
Чувство жанра	3,74	3,99	4,00	3,37	**4,12**	**3,99**	2,97
Оригинальность	3,87	3,11	3,12	3,12	2,36	2,61	2,00
Профессионализм ведущего	**4,37**	3,86	3,37	3,49	**4,12**	3,36	2,70
Чувство аудитории	2,87	4,12	**4,12**	3,41	3,74	3,37	2,85
Итог	**26,57**	26,55	24,45	24,23	23,32	20,43	18,72

А вот данные зрительских пристрастий, подготовленные институтом НИСПИ, как пишет корреспондент газеты Александра Машукова, показали, что вкусы «простого народа» и критиков не вполне совпадают. За две недели, которые предшествовали публикации в «Общей газете» (1996, 6 — 13 ноября), именно «Музыку всех поколений» смотрели более 10 процентов телезрителей, она и стала лидером рейтинга. Аудитория Ксении Стриж, как выяснилось, составляет примерно 5 процентов — чуть больше или меньше, в зависимости, видимо, от степени именитости ее гостей. «Акулы пера» популярны в той же степени. Высшее достижение «Программы «А» за те же две недели — 4,5 процента, а планка «Музобоза» — 3 процента. Программа Артемия Троицкого заведомо элитарна, поэтому ее рейтинг менее 3 процентов.



Превратности zapping'а

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Zapping — быстрое переключение с канала на канал — одна из тех чисто телевизионных игр, которая обычно как таковая не осознается. Возникла она с появлением дистанционного переключателя и еще на экспериментальной стадии вместе с видеомагнитофоном дала базу для новой формы творчества — спонтанного монтажа фрагментов. Эффект получался разный — от трагикомического до чисто фарсового, но в нем всегда присутствовал элемент непреднамеренности, случайности, созвучный новейшим представлениям об организации и функционировании текста.

В основе игры как чистой самодовлеющей формы деятельности, как правило, лежит сознательный выбор: в данном случае включения (или переключения, если каналов более одного) аппарата вещания. При этом предполагается разное содержание программ, на чем основана телевизионная конкуренция. С размножением каналов и увеличением объема рекламных вставок прикладная функция выбора сначала осложняется (переключение заменяет или дополняет знакомство с печатной или устной программой передач), а затем (при 100 — 150 каналах) пропадает вовсе. Здесь-то и возникает «искусство для искусства», когда для авторов «клиповое» мышление сменяет традиционное понятие «произведение» (экрана), а для зрителей zapping сменяет просмотр.

Если телевизор можно оставить включенным, не смотря (и даже не слушая) его, то zapping, как и всякая игра, требует определенной степени активности, сотворчества всех участников, в том числе и аудитории. Именно последняя, а не вещатели (и тем более не авторы отдельных передач), создает метапроизведение в виртуальном пространстве телевизионного вещания как целого (эфир + спутник + кабель = ?).

Здесь можно возразить, что до этого мы еще не докатились. Тем интереснее проследить отдельные промежуточные этапы отечественного zapping'а.

В период глобального государственного (центрального) телевидения дистанционное управление было редкостью, зато общее управление всеми каналами — правилом. Мы смотрели одно большое телевидение, почти независимо от того, сколько каналов можно было принимать в том или ином регионе. Местное вещание (там, где оно существовало), конечно, отличалось от центрального. Поскольку оно, как правило, не располагало своим каналом, то zapping как бы включался в структуру самого вещания: «центральные» передачи на время вырубались, а включались местные, по-

строенные по аналогичным принципам, но на провинциальном уровне (эта система, как ни странно, во многих местах существует и поныне).

Глобальными камертонами были программа «Время» и «Голубой огонек», символизировавшие двух китов — серьезность и развлекательность.

Первыми нарушили завидное единство кабельщики. Потоки пиратской продукции — американских боевиков и европейской эротики — разительно отличались от эфирного вещания, еще остававшегося централизованным. Переключение каналов на территориях кабельного расцвета приобретало особый смысл — зритель менял миры обитания, а результаты межканального монтажа между официозом и мафиозом становились весьма парадоксальными и поучительными. Тут-то и появились у многих из нас — зрителей — импортные телевизионные приемники и вместе с ними пульты дистанционного управления.

Видеомагнитофоны (чаще даже плейеры) в те кажущиеся далекими годы редко использовались для записи с экрана телевизора (и уже тем более для zapping'а). Они были кинотеатрами (домашними или публичными), раскрывающими запретные доселе плоды. Тут господствовала еще более тотальная унификация, чем в эфирном вещании, которое к тому времени начало потихоньку дифференцироваться.

Правда, различия редко фиксировались при прямом переключении каналов. Они не были стилистическими, жанровыми или содержательными. Они были политическими и при zapping'е почти не улавливались. Первый и второй даже в период их идейного противоборства были, как близнецы-братья. Сначала свой образ удалось создать каналу «2 х 2», затем — НТВ, но и тот и другой были загнаны в гетто определенных часов. Разительно отличалось от других ТВ-6 в период содружества Сагалаева и Тёрнера. Даже на мгновение оказавшись там, зритель попадал в другой мир — мир голливудской классики, практически не знакомой советской аудитории и потому вдвойне чуждый. Интерьеры 30 — 50-х годов, подчеркнутое цветоделение, правильно положенный грим актрис, условность страстей и замедленный ритм контрастировали и с боевиками кабельного ТВ, и с потоком основных каналов.

Думается, что взгляд большинства зрителей все же останавливался на другом, хотя и чем-то похожем материале — старом жанровом советском кино, как правило, черно-белом и, в отличие от тёрнеровской коллекции, узнаваемом. Но это не было опознанием образа канала, ибо, пусть неравномерно, но отечественная киноклассика показывалась всеми, поскольку была и доступна, и все более и более популярна. Даже московские рейтинги (что же говорить о провинции!) показывали безусловное превосходство хорошо знакомого старого перед плохо разжеванным новым.

Пришла пора сериалов, сначала латино-, затем просто американских. Здесь zapping замедлялся — персонажи узнавались сразу, а вот для понимания «куска» фабулы нужно было время. К счастью, сюжеты были настолько похожи друг на друга, что плачущие богатые без труда брали реванш и въезжали в позднейшую Санта-Барбару. Zapping терял свой смысл, поскольку при любой последовательности переключений в вечернее время зритель оказывался в плену одних и тех же ситуаций и коллизий.

В свое время Юрий Ханютин и Майя Туровская сделали телефильм о звездах экрана для болгарского (sic!) телевидения. В его сценарии был такой эпизод (не знаю, был ли он реализован, поскольку самой передачи не видел): Джеймс Кегни появлялся на экране во фрагментах из разных фильмов 30-х годов в роли то гангстера, то полицейского, то агента ФБР, то преследуемого, то преследующего...

Zapping по нашим каналам за последнее десятилетие постепенно приблизился к этому идеалу, только место Джеймса Кегни заняли Чак Норрис и Леонид Якубович. Поскольку монополизировать отечественных звезд конкретными каналами еще не принято, то они более или менее свободно курсируют по виртуальному пространству, придавая ему единство, но лишая многообразия.

Пришествие рекламы эту ситуацию только усугубило. Фирменный знак канала остался единственным различием между гигиеническими средствами. Никакие

прокладки не помогают реанимировать творческий характер zapping'a — все каналы, старые и новые, безнадежно похожи друг на друга.

В чем же дело? А дело в том, что все они стремятся работать на некую усредненную «аудиторию вообще», парадоксально вычисляемую по экстраполированным московским псевдорейтингам. В результате каждый канал отказывается от возможного собственного своеобразия и безудержно конкурирует с соседями... подражая им. Совокупная аудитория телевидения в результате сокращается, поскольку все больше и больше групп зрителей оказываются за бортом усредненного вкуса. Zapping из монтажа аттракционов превращается в жвачку.

Какова в этом плане ситуация в других странах? Здесь также разнообразие безжалостно нивелируется стандартными ситуациями. Поскольку отечественное ТВ в последнее время носит исключительно не творчески самостоятельный, а подражательный характер, то наш экранный облик стал очень похож на все остальные. Если, как в гостиницах международного класса, к ОРТ, РТР и НТВ подключить ведущие каналы Европы и США, то zapping даст те же результаты — отдельные фрагменты будут отличаться лишь языком вещания (даже реклама одна и та же).

Исключение составляют лишь тематические или отдельные экспериментальные каналы типа Arte. Первые нацелены на универсальную аудиторию, но на определенный спектр ее интересов; как правило, это музыка, кино, спорт или новости. Отсюда успех CNN, распространение кино- и спортивных каналов (или их комбинации в платном ТВ, как, например, в Canal +). В последнем случае zapping натыкается на препятствие — закодированность.

Не берусь судить, насколько первые шаги отечественного спутникового и платного ТВ усилят разнообразие вещания (и соответственно творческие возможности zapping'a). Пока этого не происходит, поскольку, к примеру, киноканалы мало чем отличаются от каналов эфирных, так как последние уже и так превратились в филиалы кинотеатров повторного фильма (не случайно исчезнувших из обихода).

А для целевой направленности на конкретные группы зрителей, по-видимому, нужно значительное увеличение числа каналов, что сегодня технически вполне осуществимо.

Пока же ключевой остается проблема имиджа, зрительного и содержательного образа каждого канала, без которого вещание превращается в многократное зеркальное отражение одного и того же с легкими вариациями. Если специфика творческая, а не политическая (ведь и сейчас есть каналы «за Лужкова» и «за Чубайса») будет, не говорю найдена, хотя бы нащупана, zapping вновь сможет обрести свой собственный художественный потенциал.

(095) 2152088
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ «ИК»

АЛЕКСАНДР РУТКОВСКИЙ

«Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями...»

Только-только завершенный фильм Василия Домбровского «Judenkreis, или Вечное колесо» на Киевском фестивале дебютов «Молодость»-96 ожидался с особым нетерпением. Во-первых, интересно было узнать, как дальше, уже в полном метре, развернется талант молодого режиссера, который весьма успешно дебютировал в 1992 году короткометражкой «Сорочка с вышивкой». Во-вторых, как было объявлено, предстояло увидеть единственный полнометражный игровой фильм, который закончен производством в текущем году. Конечно же, интриговало: что именно скажет украинское кино после года своего абсолютного, долюмьеровского, молчания?

Впрочем, похороны национальной кинематографии состоялись уже давно, загодя. Еще пару лет назад кинематографисты, наивно полагая, что хуже не бывает, прошли траурными колоннами по столице Украины и над символическим гробом произнесли слова прощания со своим искусством. Тогда, правда, жалобы и упреки носили исключительно финансовый характер и были адресованы как бы от лица «усопшего» бездушному внешнему миру. «Вечное колесо», завершающее уходящий год и первое столетие украинского кино, просто обязывает сменить заупокойную интонацию.

Картина В.Домбровского патриотична от первого кадра до последнего титра. Съемки происходили на малой родине режиссера, в славном городе Черновцы: онто и возникнет на экране первым. Однако мысль автора определенно устремлена к судьбам родины большой, исторической. Хронологически действие ограничено го-

«JUDENKREIS, ИЛИ ВЕЧНОЕ КОЛЕСО»
(«JUDENKREIS, АБО ВІЧНЕ КОЛЕСО»)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ С.Цалик, В.Домбровский
РЕЖИССЕР В.Домбровский
ОПЕРАТОР А.Мазепа
КОМПОЗИТОР В.Шумейко
В РОЛЯХ: Б.Ступка, Т.Яценко, С.Круть, К.Степанков, П.Бенюк, А.Богданович, Л.Перфилов, А.Максименко
Национальная киностудия имени А.П.Довженко
Украина
1996

Фото А.Оверченко

«Judenkreis, или Вечное колесо»

дами второй мировой, но аллюзии, которыми оно щедро пропитано, отошлют и к библейским первоначалам, и даже к некоей мессианской перспективе. Итак, «вечное колесо», помянутое в оригинале названия дважды (на украинском и идиш-немецком), — это, конечно же, колесо горестной украинской истории, а речь пойдет о движущих силах, о, так сказать, перпетуум-мобиле нации. Что ж, плох тот патриот, который не видит возлюбленное отечество в контексте извечного, всеобщего, даже надмирного. Именно такую универсальную установку и задает дотитровый пролог картины, где в некоем горнем месте на живописном фоне родимого селения собрались на задушевный пикничок лучшие представители «движущих сил». Здесь главный резонер по части историософии пан Квятковский (Петр Бенюк) возглашает тост, сочетающий в себе признаки проповеди, лекции и здравицы. В нешуточном тоне заявлена весьма авторитетная генеалогия общины: «Бог сотворил наш городок и сказал: «Живите». И стали мы здесь жить...» Затем был пунктирно обозначен путь нации в имперских потемках России. Наконец, финал отразил твердую уверенность в светлом будущем, основанную все на том же надежном теологическом базисе: «...Стоит наш городок — и будет стоять! Ибо Богу так нужно...» Таким образом, длина окружности «колеса» изначально с программной точностью была определена и как бы высочайше завизирована.

Тем временем персонажи опрокинули свои чарки, и все, включая зрителей, могли бы умиротворенно расходиться по домам, если бы не слегка интригующий зву-

козрительный контрапункт этой сцены. Дело в том, что все происходящее сопровождает нескончаемое бренчание известной нам с детства музыкальной игрушки — элементарной шарманки в виде барабанчика с вращающейся ручкой. Монотонное звучание и вид этого сниженного подобия «вечного колеса», казалось, прозрачно намекали на мнимость патетических нот зачина. К тому же в кадре присутствовал художественный фермент, который издавна стимулирует брожение умов, обращенных к истории: на означенном музыкальном аппарате тренькал местный дурачок-юродивый. Ассоциативное сближение пошло немедленно. Первым всплыло кинематографическое: от «лировского» шута-флейтиста и «рублевского» скомороха-бубенщика до жестяного барабанщика; от французского механического оркестра из «Правил игры» до пианино, взятого оттуда внаем в одну российскую усадьбу. Такое бурное стартовое пузырение аллюзий радость приносит, как известно, весьма скромную и по-киноведчески эгоистичную. Между тем вскоре выяснится: как раз это и есть тот высший эстетический предел, к которому сознательно устремлен автор. Причем В.Домбровскому, как кажется, удалось присовокупить к существующим видам символов еще один. В рабочем порядке назовем его «национал-охранительным» или «рационал-архивным».

Цитаты из классики, мифологемы, идиомы, поговорки и киностереотипы — все это будет служить экономичным пусковым механизмом для сюжета в целом и для каждого частного оборота нашего «вечного колеса». Например, собственно кинотекст начнется буквально так же, как хрестоматийно-литературная «Катерина» Т.Шевченко, то есть на экране появится страница книги с начальной строфой поэмы: «Кохайтеся, чорнобриві, / Та не з москалями; / Бо москалі — чужі люди, / Роблять лихо з вами. / Москаль любить, жартуючи, / Жартуючи, кине, / Піде в свою Московщину, / А дівчина гине...» Зритель закончит считывать с экрана эти слова одновременно с персонажем, гимназистом по имени Вончик (Андрей Максименко). В тот же миг преподаватель-румын, лопоча по-своему, отберет и выбросит «Кобзаря» в открытое окно, откуда немедленно повеет румынским гнетом.

Иное дело авторы фильма. Они не позволят себе и намека на концептуалистскую развязность в обращении с цитируемыми национальными святынями. Поэтому в фильме линия чистой любви простой украинской дивчины Марички к коммуняке-москалю Мажарову станет точным воспроизведением заявленного шевченковского кода: будет и сцена соблазнения, и дитя, прижитое от оккупанта, и его циничный отказ от Марички, и ее попытка утопиться, и путь дитя-надежды к чему-то социально светлому за пределами кадра.

После этого исходного и столь значимого по сюжетному резонансу конфликта чужеродного с родным цитаты продолжат жестко маркировать каждую последующую фазу национального угнетения буковинца. А нужно сказать, места эти тогда и впрямь переживали коловращение властей. Так, первое пришествие сюда Москвы предвещено в фильме яростным взглядом начальника трудкоммуны: стоп-кадр с Сергеевым — Н.Баталовым из «Путевки в жизнь» врубается в кадр «Вечного колеса». Облик актера Алексея Богдановича, играющего москаля-соблазнителя, — его типаж — подчеркнуто ориентирован на среднеантропологическое между Н.Боголюбовым и С.Столяровым. Речь этого посланца якобы передовой культуры состоит из поговорок типа «Хороша Маша, да не наша» и лозунгов, а собственно искушение украинской девы Марички (Светлана Круть) происходит на сеансе «Веселых ребят». После одной из арий Анюты — Л.Орловой ухажер, соединяя социальную демагогию с мужской, обещает: «Хочешь так петь? Будешь!» А затем голыми руками берет желаемое. Нужно ли говорить, что все эти ключевые детали повествования плавают в наваристом аудиовизуальном бульоне рядом с неисчислимыми обломками агитпроповских спектаклей и советских песен?

Приход на Буковину германца, натурально, обозначен мелодией «Лили Марлен» и гестапосексуальными мотивами а-ля Кавани и Висконти. А повторное вторжение России в исконно украинские зем-

ли маркировано несколько декларативно и впрямую — криком юродивого: «Москалі ідуть!»

Фильм вполне способен спровоцировать нечто вроде комплекса навязчивой отсылаемости. Ведь в эдакий-то законнотированный вусмерть текст авторы еще вложили, как конфетку в фантик, серию аллегорических интермедий, призванных пояснить каждую из упомянутых фаз истории по отдельному коду. Эти включения являют собой вещие грезы персонажей на злобу дня. Как учил нас великий Фрейд, в таких случаях воображение реализует цели, не достигнутые в реальности. Именно так и в фильме. При этом нельзя не отметить удивительную смесь интимного и политического в подсознании персонажей. Например, стареющий дирижер-ловелас Либерзон (Богдан Ступка) в грезах сублимирует, видимо, и репертуарные проблемы, и неотвратимый климакс, и неутоленную гражданскую страсть украинского еврея. Он видит Дон Жуана, пришедшего на Буковину в обличье русского офицера Мажарова. Легкомысленные местные селянки толпою осаждают красавца, выпрашивая «чистой любви». Видение Либерзона, конечно же, имеет контрацептивную сверхзадачу и должно напомнить забывчивым чернобровым поучение о вреде близости с москалем, в какие бы он одежды ни рядился.

Аллегорию сексуального империализма Москвы сменяет аллегория ускользающей украинской мечты. Это впал в воображаемое юноша патриот Вончик (ласкательное от «Иван»). Наяву он вчистую проиграл москалю поединок за сердце Марички и ушел в стан врагов Москвы. Но вот в экранизированной фантазии Вончик берет реванш — видит себя в паре с возлюбленной и не в гитлеровской униформе, а в национальном уборе. А мечтается Вончику по Ветхому Завету: будто он и она — Адам и Ева. И живут они в гастрономическом раю, где только одно блюдо не дозволено вкушать и даже видеть. Но уговорила-таки его Ева-Маричка открыть запретное, а оттуда — порх! — птичка, тут и раю конец...

Наиболее содержательное и конструктивное видение посещает бездетную госпожу Либерзон (Тамара Яценко). Правда, греза ей досталась по Новому Завету, но зато на очень актуальную тему. Дело в том, что к этому времени в основном действии Маричка уже беременна от Мажарова, и в городке, видимо, остро встал вопрос: можно ли рожать от «старшего брата», не попахивает ли здесь политическим инцестом? Итак, пани Либерзон видит себя в образе святой Елисаветы, которая строго спрашивает Мадонну-Маричку: «Это у тебя во чреве не байстрюк ли москальский?» «Да нет, это милость Божья...», — ответствует та. Обобщающая национал-теософская мораль звучит уже из-за кадра: «...Кто поверил в это чудо, тот выжил. А Мария родила то дитя и пошила ему сорочку с вышивкой...» Этот воистину христианский призыв смиренно принять последствия вольного или невольного греха отчизны с завоевателем в данном контексте, однако, отсылает не столько к Святому Писанию, сколько к известному по литературе, но так и не дошедшему до экрана эпизоду из «Страстей по Андрею». Там мужики судили-рядили о национальности младенца, прижитого Дурочкой от татар. Правда, у А.Тарковского дитя-надежда, дитя-возрождение не трактовалось мессиански. Патриотизм же создателей «Колеса» будет покруче. Не перекрестив лба и не заручившись прямым указанием Вседержителя, они не начинают любить родину. В финале, старательно вписывая кадр в канон «Бегства в Египет», авторы отсылают новорожденного мессию-безотцовщину навстречу восходящему солнцу...

Есть в коробушке и знаменательный парафраз из «Арсенала» А.Довженко. Помните двух солдат-близнецов — «кацапа» и «хохла», этническую рознь которых побеждает классовая солидарность? Только вот пацифизм авторов «Колеса» аккурат противоположного свойства. В фильме то и дело сталкиваются, хватаясь за оружие, два украинца — русифицированный советский и подлинный, из воинства Степана Бандеры, а мирит их третий, гражданский, чаркой водки и призывом к этнической солидарности.

Если читатель, утомленный номенклатурой отсылов, собирается перевести дух, прошу его еще один абзац повременить.

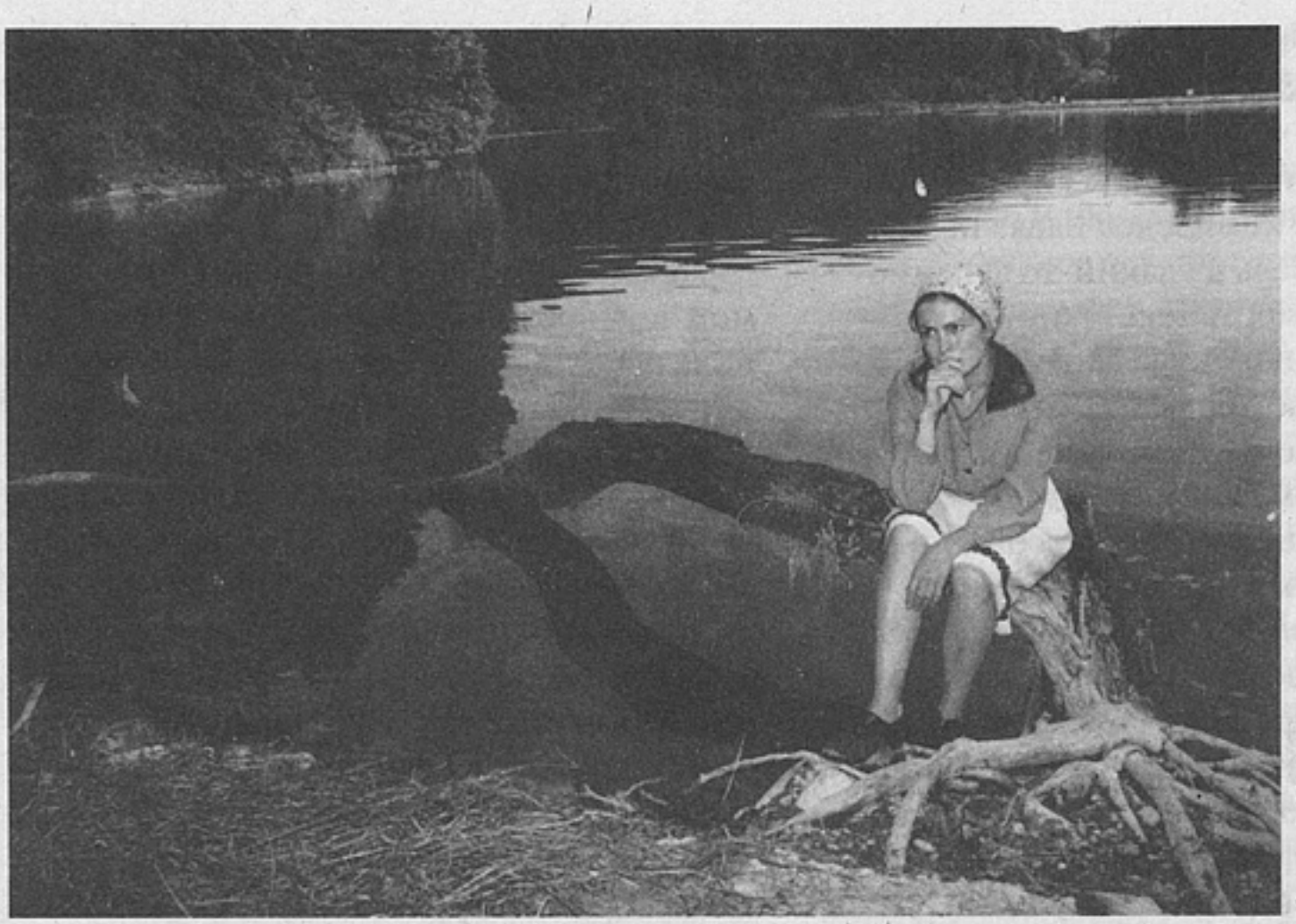


Фото А.Оверченко

«Judenkreis, или Вечное колесо». Маричка — С.Круть

Ведь главный и самый очевидный источник, вскормивший замысел режиссера и его соавтора по сценарию Станислава Цалика, конечно же, находится в родимых пределах. Это «школа украинского поэтического кино». В рецензии не место для генного анализа, но он возможен и шел бы по линии: «Белая птица с черной отметиной» Ю.Ильенко (1972) — «Вавилон XX» И.Миколайчука (1980) — «Фучжоу» М.Ильенко (1993). Впрочем, вряд ли вообще стоит искать точное отцовство там, где чувство носит групповой характер. Однако любопытно, что названная триада известных лент в обратной хронологической последовательности как раз и воспроизводит обороты «украинского колеса» в уходящем веке. Вот из этой-то кинематографической традиции авторы фильма и позаимствовали свои основные лексические блоки. А поскольку известный набор персонажей представлен к тому же в лицах известных актеров, то сюжет «Вечного колеса» допускает алгебраический пересказ. Нужно только договориться, что «М» — Маричка, «И» — Иванко, «ФР» — философ-резонер, глубоко понимающий, в чем корень трагизма эпохи, и т.д.

После фестивальной премьеры на пресс-конференции В.Домбровский не стал открещиваться от сознательной и вовсе не шутейной опоры на классику. Более того, он заявил: «Я хотел таким образом сохранить, законсервировать в своем фильме все лучшее, что было в украинском «поэтическом» кино». Установка, уместная скорее в речах киноархивиста, чем художника. Понятно же, что консервы априори хуже любой свежатины и что, несмотря на коварное сходство между «колесами» вечности и тривиальности, бессмертное и банальное в искусстве, к счастью, легко различимы. Да и консервация получилась, надо сказать, неадекватная, с официозным душком. Ведь «поэтическое кино» было в свое время выражением национально-культурного инакомыслия, его «отсылы» служили тайнописью, перестуком соузников. Авторы же «Вечного колеса» выкладывают свой историко-семиотический пасьянс, точно зная наперед искомую конфигурацию ортодоксальных смыслов. Фильм в итоге стал предельно нормативным не только в стилевом отношении, но и в идеологическом. В стиле, как сказано, он ориентирован на давнюю традицию, на былое; в содержательном плане — на текущую, просто «горячую» политическую конъюнктуру. Не нам, постсоветским, дивиться тому буквализму,

с каким социальная мифология и демагогия способны перетекать в звукозримые свидетельства художнической лояльности. Однако внешнему, неукраинскому наблюдателю, скорее всего, неведомы исходные и ныне расхожие на Украине националистические архетипы, а значит, и фундаментальный код «Вечного колеса».

Этот контекст, к которому в первую очередь и главным образом отсылает «Вечное колесо», я набросаю всего несколькими, но, думаю, достаточно отчетливыми штрихами. Поскольку именно они имеют прямое отношение к нынешнему состоянию украинского кино и к фильму, которому суждено увенчать его столетие. Так, ни в коем случае не следует полагать, что теософские и мессианские мотивы «Колеса» имеют индивидуально-авторское происхождение и являются исключительно фигурами поэтической речи. Отнюдь. Богоизбранность Украины, ее метафизические приоритеты во всем и даже особые права на Мессию — устойчивые пункты творимой ныне националистической мифологии, которая все более обретает официальный колорит. На кинематографической почве это доморощенное мессианство уродило неплохо и разнообразно. Спектр версий простирается от светских и как бы академических форм до несомненно фантасмагорических. Например, вот уже второй год на телеканале УТ-2 можно видеть авторскую передачу «Свежий взгляд на историю», в которой ее ведущий киновед-культуролог Вадим Скуратовский еженедельно освежает в памяти соотечественников (а в идеале — всего неблагодарного человечества) вклад в мировую цивилизацию Украины и украинцев. Наши земляки, как уже выяснилось, открыли и ядерную энергию, и политический терроризм, и само телевидение. Другой известный киновед Сергей Тримбач творчество гениального украинского режиссера Довженко истолковывает с уклоном в мессианский архетип. А вот начинавший некогда как довженковед Сергей Плачинда[1] сегодня берет гораздо выше: от мессианизации национального гения он уже перешел к национализации Мессии. Задолго до премьеры «Вечного колеса», где эта мысль станет апофеозной, исследователь установил: «Волхвы — украинские жрецы [...] наблюдая за звездами, первыми определили время рождения мальчика, которому было суждено стать Мессией, Иисусом Христом. Они справедливо считали его своим родичем из могущественного праукраинского племени этрусков»[2]. Правда, этот автор удивляет не впервые. Все это было бы смешно, если бы хоть кто-нибудь позволил себе это публично высмеять. Желающих нет как нет, и идея в общественном сознании «нормализуется». Вот В.Домбровский ее и экранизировал в качестве устоявшейся истины.

Раздел совместно с другими нажитого в истории проводится национализмом, как положено, поровну. Если Спаситель приватизирован всецело в «нашу» пользу, то ответственность за советское прошлое полностью отдана «им». Эпитеты «имперский», «советский» и «московский», «русский» в националистической лексике практически синонимичны. Например, считается, что не советский тоталитаризм, а имманентно тоталитарная Московщина повинна в геноциде украинского крестьянства в 1932 — 1933 годах. Из этого следует: «Первый урок, который уже становится неотъемлемой составляющей национального сознания украинца, состоит в том, что у России никогда не было, нет и пока не предвидится иного интереса к Украине, чем истребление, полное, поголовное, до пня, украинской нации. Мы видим, что от самого рафинированного философа до самого опустившегося пьяницы, слишком во многих россиян внедрена воистину фатальная одержимость украинофобией. [...] Украинцы не отбрасывают русской культуры, но обязаны наконец суметь выработать иммунитет к ее уж никак не культурной, расистской агрессивности и нетерпимости к духовным обретениям

[1] Согласно его давней версии в дни крушения первой Российской империи будущий известный писатель, а тогда просто русский шовинист Михаил Булгаков безуспешно стрелял в украинского патриота Александра Довженко. Впоследствии это якобы навеяло гениальному режиссеру образ бессмертного Тимоша в фильме «Арсенал».

[2] Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. К., 1993, с. 3.

других народов»[3]. Так полагает Иван Драч, некогда талантливый киносценарист «школы украинского поэтического кино» и просто хороший поэт, а ныне — председатель Украинского всемирного координационного совета, председатель Совета обществ связей с украинцами за пределами Украины, председатель Президентского совета федерации связей с зарубежными странами, председатель Конгресса украинской интеллигенции. Мнение столь сановитого деятеля украинской культуры если и не буквально, то весьма точно выражает нынешнюю ортодоксию в отношении к бывшему «старшему брату». С грустью, особенности каковой объясню позже, отмечу, что эта авторитетная установка, давно ушедшая в широкий кинотираж, несомненно зацепила и сознание создателей «Вечного колеса».

Дебютанты, правда, своим «колесом» пытаются как-то сманеврировать между упомянутыми крайними идеологическими императивами и реалиями истории, которые им ведомы. Можно даже посчитать проявлением свободомыслия то обстоятельство, что их москаль Мажаров по фильму всего лишь балбес и бабник, обманом умножающий коренную нацию, а не кровавый убийца, ее истребляющий. Очевидно также, что культура имперско-советской Московщины в фильме подана как исключительно дурацкая, а не «расистская». Однако предписываемый И.Драчом «иммунитет» у авторов налицо, да и нечто среднее между здравым смыслом и абсурдом все равно остается неправдой. Это особенно заметно по тому, как решается главная, неосторожно задекларированная уже в двуязычном титуле картины «еврейская проблема».

Националистическая пропаганда (как, впрочем, и всякая иная) не слишком-то заботится о собственной последовательности. В ней устойчиво соприсутствуют, например, такие взаимоисключающие тезисы: «большевистское, значит, московское», «большевистское, значит, par excellence еврейское» и «украинцев и евреев сближает их общая историческая угнетенность московским империализмом». Любопытную контаминацию всех трех «идей» явил недавний полнометражный документальный фильм Р.Ширмана «И будет новый день...» (1995), повествующий о трагической истории украинско-еврейских отношений в уходящем веке. Историософская перспектива и мораль этой творчески ладной ленты прекрасны: оба народа должны простить друг другу взаимные грехи и жить для лучшего будущего. Но вот ретроспектива, данная авторами, полна неизъяснимостей. Например, фильм сообщает любопытный факт (?): один из столпов украинского национализма Симон Петлюра планировал вместе со своим другом, лидером еврейского национализма Владимиром Жаботинским, организовать самооборону еврейских местечек от погромов, которые чинили войска... самого Симона Петлюры. Интересный парадокс. Как и другой, центральный: а что, собственно, украинцы должны «простить» евреям? Сам фильм на этот вопрос отвечает так: евреи составляли ядро советской власти и ее руководства и, стало быть, повинны в голодоморе украинского народа в 1933 году, в репрессиях против борцов за независимость и т.д. В качестве аргумента называется с десяток характерных фамилий большевистских вождей. Более полные списки обвинений и обвиняемых можно найти в нашей прессе, скажем, в киевской «Вечерке», свободно продающейся неподалеку от студий, где снимаются ленты об украинско-еврейском братстве.

И все то было бы славно и чинно, если бы вскоре после премьеры фильма Р.Ширмана и в разгар съемок «Вечного колеса» (где тема братания двух народов — одна из ведущих) Еврейский совет Украины не опубликовал открытое письмо Президенту Украины. Здесь фундаментальный тезис взаимозачета грехов по «нулевому варианту», мягко говоря, ставится под сомнение: «В последнее время несколько газет страны постоянно публикуют материалы, которые оскорбляют достоинство и национальные чувства евреев Украины, вызывают к ним негативное отношение, разжигают межнациональную вражду... Умышленно извращается еврейская исто-

[3] Драч І. Злочин без строку давності. — «Культура і життя», 1993, 25 жовтня.

рия, выдвигается ничем не обоснованное обвинение евреев в геноциде украинского народа и в голодоморе, ставится под сомнение уничтожение евреев в Бабьем Яру, широко используется слово «жид» как название нашего народа. [...] Такой открытой пропаганды антисемитизма не было даже во времена его государственного бытования, в недавние времена нашей минувшей истории. К сожалению, не обращают внимания на такое положение и те государственные органы, которые по своему предназначению должны следить за соблюдением законов Украины»[4].

Итак, реальная ситуация такова: евреев, в отличие от «москалей», «сознательные украинцы» готовы простить, им предложена рука братства и совместное будущее, но еврейская общественность все равно чем-то недовольна. Уже практически находясь в украинских объятиях, она продолжает выяснять их некие моральные предпосылки. Вот на этом-то фоне «Вечное колесо» опрометчиво решило балансировать между тем, что было на самом деле, и тем, что нужно, чтобы было. Например, в фильме есть эпизод, в котором намекается (и не́ более того) на коллаборационистский опыт сознательного украинца: юноша патриот Вончик несет караульную службу у входа в еврейское гетто, которое и зовется тут «юденкрайз». Этот еврейский вариант «вечного колеса», как поясняет наш надзиратель, особенный: свободен только вход, внутри — закрытая процедура. Авторы фильма посчитали излишним уточнять характер служебных обязанностей Вончика и суть происходящего в «юденкрайзе». Зато вроде бы объяснили причины разрыва украинского национализма с нацизмом чужаков-пришельцев. ...Прикончив командира-румына в той самой школе, где до войны тот не позволял читать «Кобзаря», Вончик с товарищем уходит в лес, чтобы сражаться на два отныне равнозначных для него фронта — против москаля и против германца.

Такими недоговоренностями грешит и тема уничтожения украинского еврейства нацистами. С одной стороны, упомянут и «юденкрайз», и украинец-часовой у входа в ад. С другой стороны, по фильму, легально и беспечно живет-поживает в «городке» всю войну семья Либерзонов, превратив свою респектабельную квартиру в убежище для всех родственников и знакомых. Глава семейства гордо отказывается от руководства оркестром борделя — и это самое суровое испытание, выпавшее на его долю. Не так страшен «юденкрайз», как его малюют «враги» Украины? Но это мы уже проходили.

А теперь о самом грустном. О переменах, случившихся с начинающим режиссером Василием Домбровским за четыре года, которые разделяют его короткометражный и полнометражный дебюты. Как уже сказано, то была «Сорочка с вышивкой» — трехчастевка, снятая по рассказу Владимира Винниченко. Писатель и политический деятель, тонкий психолог и непосредственный участник становления первой украинской независимости, В.Винниченко подметил и бесплодность радикального национализма, и клоунадность национал-приспособленчества.

В.Домбровский чутко уловил, как то прошлое резонирует с этим настоящим, и умело разработал мотивы переклички эпох. Главных героев повествования, приятелей-националистов, сыграли актеры Богдан и Петр Бенюки. Уже в самом выборе реальных братьев на роли, являющие два родственных лика националистической ментальности, проявилось и кинематографическое, и социальное чутье дебютанта. «Умеренный» Самжаренко стыдится своей «украинскости» как приметы плебейства, припрятывает символ веры — сорочку с вышивкой — по разным закуткам, а на люди выходит в европейской тройке с галстуком. Его товарищ Недоторканый («неприкасаемый»), напротив, при малейшем удобном случае демонстрирует свой экстатический патриотизм и неотвязно требует от окружающих того же. Результаты националистического самовозбуждения, как и следует ожидать, обратны его целям. Неистовый порыв к свободе одного ведет обоих к комической самоизоляции в тюремной камере. Впрочем, и тут фанатик не сдается. «Геть кацапов из наших укра-

[4] «Еврейские вести», 1996, № 5 — 6 (март).

инских тюрем!» — вопит Недоторканый уже из-за решетки. Сатирически заостренно и опять-таки весьма узнаваемо был представлен спектр иных общественных позиций: и ожидание твердой руки русского генерала, и пролетарский интернационализм, и молчаливая апатия народа, с привычной отчужденностью созерцающего борьбу за его права. Киноминиатюра В.Домбровского не вышла бы за пределы меткой, но всего лишь карикатурной зарисовки, если бы не ее отличный финал, в котором происходит продуманный сбой стиля. Камера вдруг покидает бесконечно препирающихся радикала и соглашателя, этот перпетуум-мобиле коллективного самообмана, и начинает блуждать по убогому интерьеру какой-то простецкой квартиры какого-то обычного украинца, пока надолго не останавливается на девчушке, видимо, дочери хозяина. Она напевает милую народную песенку и рисует нечто такое же наивно-симпатичное, как вышивка на украинской сорочке. Этот наполненный неподдельным авторским чувством образ самовыражения ребенка воспринимается как то самое, желанное воплощение родной культуры, из-за которого весь националистический сыр-бор. Культуры не на показ и не орудия в политической свалке, а культуры-для-себя. Что и является в высшем смысле проявлением независимости и самобытности.

Зарисовка с натуры, каковой был рассказ В.Винниченко, в экранизации В.Домбровского обрела качества своего рода притчи, иллюстрирующей извечную механику головного мозга национализма. Это не могло пройти незамеченным для компетентной кинокритики, взявшей новичка на заметку как чужеродный элемент: «До сих пор Винниченко не давался в руки кинематографистам. Произведения писателя получались на экране огрубленными, а в «Сорочке с вышивкой» даже вульгарными, поскольку в этом случае режиссер использовал литературное произведение для выражения украинофобских настроений»[5]. Итак, первый же шаг в искусстве заставил молодого и несомненно талантливого кинематографиста ощутить планку свободы. Увы, переориентация произошла слишком быстро. Уже вторая попытка — «Вечное колесо» — осуществлена с почти безукоризненным представлением о пределах, в коих артистическая резвость допустима как по отношению к литературной классике, так и в сфере официальной догматики. Рекламаций на новый фильм не предвидится. Только вот дистанция между национальными «органчиками» из фильмов В.Домбровского получилась огромной. Думаю, она подобна разнице между игрушечной шарманкой из «Колеса» и «лирой» — музыкальным инструментом, под аккомпанемент которого встарь бродячие украинские музыканты-историографы слагали свой неподцензурный эпос.

Подведем итоги. На сотом году истории украинского кино ни от кого не зависимое государство наскребло по сусекам на практически единственный, но сугубо принципиальный фильм. По идее он был призван осмыслить судьбу народа в уходящем веке, а в стиле — обобщить и «законсервировать» художественный опыт национального кино за тот же отчетный период. Так и вышло. Полученное «колесо» во всех отношениях стало гиперкомпиляцией всего былого и наличного. Извечный и нераскаянный политконформизм тоже пошел в замес. Новое столетие и новое тысячелетие можно было бы начать с чистого листа и с нового «верую...». Но не тут-то было. «Колесо» норовит зайти на очередные, почти наверняка холостые обороты. Живой классик «поэтического кино» Юрий Ильенко работает над «Агасфером». Опять «вечный жид», «вечный хохол» и «вечный кацап» будут вести свои нескончаемые разборки...

Не отвязаться ли и нам от «колеса»? Нумо, панство. Христа ради.

[5] Брюховецька Л. Найсвятіша власність на землі. — «Культура і життя», 1995, 15 березня.

К. ТАРХАНОВА

Конспираторы

Томас Хайнце в фильме
«Один среди женщин»
(режиссер Зёнке Вортманн)

Читать — завидовать: немецкий госбюджет ежегодно выделяет на фильмопроизводство около 120 миллионов марок. Злорадствовать: все равно на немецкие фильмы никто не ходит (ежегодно около 20 тысяч зрителей). Ходят на голливудские (сотни тысяч). Так что и в этом они нас опередили. Европа. У нас «все плохо» лет пять, у них — пятнадцать. Правда, это совсем другая стадия «плохости». Полюбопытствовать: какая такая стадия? Чтоб знать: чего ж нас ждет.

После окончательного решения в 1968 году вопроса о дураках в пользу дураков агония умных продолжалась еще лет десять. Потом любая «Айка катаппа» на большом экране стала исключена. Шибко умные, вроде Шрётера, сразу разбежались по углам голубых экранов, а задумавшиеся, вроде Шлёндорфа с Вендерсом, как водится, застыли между небом и землей. В отличие от Фасбиндера, они не успели вовремя умереть. В отличие от Любича, они не успели вовремя родиться. В отличие от шибко умных, они предпочли учиться на собственных ошибках. Поэтому заметались по странам и континентам и замахнулись на Голливуд. Поэтому заверяли, что на родных могилах розы вырастут сами. Будучи как-то в Москве, Вернер Херцог признавался: «Все последние годы, работая за границей, я зорко следил за каждым немецким дебютом и радовался. Как дебют — так и радовался».

То есть когда всё плохо, все, за исключением шибко умных, сначала делают вид, что вот-вот станет лучше. Лучше почему-то не становится, дебютов появляется все меньше, меньше, а потом и совсем нет. Все меньше стран и континентов, не говоря уж о Голливуде, питают иллюзии Шлёндорфа и иллюзии Вендерса, а потом и совсем не питают. Проваливаются «Хомо Фабер», «До конца света», «Крик камня». Эта стадия сильно напоминает изве-

стную присказку «Сиси в коме». Задумавшиеся вновь припали к истокам, перестали метаться, а заодно и задумываться. Озабочены поддержанием только жизненно важных функций тела, питанием и дыханием. На волне этих «функций» тело Шлёндорфа на руках вносят в директорский кабинет Ной-Бабельсберга (бывшая студия ДЕФА). Вендерс в 93-м вырывает каннский приз. Однако стадия «Сиси в коме» на этом не заканчивается. Шлёндорф как дитя из-под палки продюсера между майским Канном и сентябрьской Венецией перемонтирует «Монстра». Но это значит, что он, «Монстр», лишь учится ходить из Канна в Венецию, туда-сюда, и ничего больше. Вендерс как дитя радуется проекту «Люмьер и компания» и гордо снимает люмьеровской камерой «люмьеровский» 50-секундный ролик. Но этот ролик — только третья серия все того же «Неба над Берлином», и ничего больше. Вернер Херцог продолжает признаваться: «Я теперь не наблюдаю за дебютами. Смотрю только «вторые» фильмы. Обязательно нужны «вторые» фильмы». То есть что выросло, то выросло — лишь бы росло, вздыхало и питалось.

И вот сплав признавших поражение «промотавшихся отцов» с «насмешкой горькою» пораженно-рожденных детей знаменует собой новую стадию. Она качественно иная. «Отцам» поражение бурной молодости, верней, признание его без обмана не объяснить. «Детям», не видевшим этой молодости, виден только обман. Синдром «обманутого сына» сегодня проявляется двояко. Во-первых, «дитя» Зёнке Вортманн на пресс-конференции в Доме кинематографистов сразу заявляет: «Все, сделанное Фасбиндером, Вендерсом, Херцогом, мы считали ужасным. Это все неоправданно мрачно и скучно. Мы сами решительно все начинали с комедий». «Обманутый сын» как бы заведомо знал, что Вендерс предшествовал «коме», а значит, вводил в нее всех и никого не вывел, и сам не вышел. Во-вторых, Вортманн заведомо, «от рождения» жил «на лекарствах» и хорошо их выучил. В сущности, все «лекарства» — это одно название. Легко запомнить: «касса». Касса действительно помогает. Лет десять назад им стали называться новорожденные «Мужчины» Дорис Дерри и до сих пор держатся на плаву. «Дышат, едят».

Поэтому изначально Зёнке Вортманн делал кассу и только кассу. На телевидении он изучил проблемы спроса и цен и дебютировал в кинотеатрах. «Один среди женщин» принес коммерческий успех, «Маленькие акулы» принесли международный коммерческий успех, «Взволнованный мужчина» стал чемпионом общегерманского и скандинавского проката. Но такая заслуга, как двадцать процентов немецких фильмов в прокате вместо былых шести, вовсе не поднимает Вортманна в собственных глазах. Хотя эти двадцать процентов ныне — именно от комедий, его комедий. Дело в том, что «обманутый сын» живет лишь «на лекарствах» совершенно естественным образом. Деньги, деньги — он ими просто питается.

Те, кто в «коме» не родился, а только впал, реагируют на это по-разному. Журнал «Синема», конечно, тут же ставит немцам в пример французов, нечто с Фанни Ардан под названием «Сладкий педик» (Pedal douce): «Дайте французскому режиссеру сцену, кровать и две двери, и он без особых усилий сделает вам классную бульварную комедию. Из классической схемы ошибок, обманов и бурных страстей нашим соседям с левого берега Рейна всегда удается вывести новый оригинальный смысл. Из зала вы будете выходить, пьяные от собственного смеха. И вряд ли выходящим в ближайшее время придется по вкусу кухня немецкой комедии. Она — как порция сосисок рядом с банкой черной икры».

Но дело опять же в том, что для пораженно-рожденных комедия сейчас — это не жанр, с его возможными тонкостями, а единственная возможность тонкости как таковой. Ведь немецкого триллера или мелодрамы теперь как бы вообще нет. И как бы естественно, что «Взволнованный мужчина» в целом сколочен грубо, как деньги. И что там Боккаччо с греками вспоминать — достаточно, что сценарий опять написан по комиксам. И грубость, то есть деньги, лишь увеличена тем, что комиксы принадлежат Ральфу Кёнигу, известному своим пристрастием к сюжетам

про гомиков и гетериков. Дора ревнует Акселя. Аксель — бабник. Аксель не претендует на Норберта. Норберт — гомик. Однако так получилось, что у них житейский контакт. Гетерик попал в клуб гомиков: «Все в юбках, и ни одной бабы». Смешно. В постели голый гетерик, а рядом в шкафу нашли голого гомика. Очень смешно. Гетерик собрался сходить налево, пока Доры не будет дома, а Дора осталась дома. Смешнее не бывает. Впрочем, грубость «Взволнованного мужчины» — это тоже качество. Как и положено комиксам, там все быстро и точно. Но это еще не конец.

Не отменяя грубости, которая действительно отличает «сосиски» от «черной икры», хотелось бы заметить, что «сосиски» вообще-то подозрительного качества. Например, когда в конце гетерик по делу приходит к влюбленному в него гомику, а у того — новый друг звероподобного вида. Обаяшка гетерик в ужасе спрашивает: «Кто это?», а гомик с тоской отвечает: «Мясник». Пауза. И мясник по-хозяйски бухается посередке. Или когда еще позже три гомика идут в кино на «Смерть в Венеции» в малом зале, в то время как в большом показывают Сталлоне. Они в этом зале оказываются одни, и лишь чуть позже три дюжих гетерика с пивом и кукурузой, перепутав двери, садятся сзади, тут же начинают хрустеть и доставать бедных гомиков вопросами: «А кудай-то мы попали, а в когой-то он влюбился, и Слай тут ваще где?» И гомиков же, конечно, при этом еще и бьют. И эти две сцены роняют вдруг тончайшее и еще более смешное сомнение в «кулинарности» происходящего. Даже увидены они не плотоядно, а «по уму». Вдруг закрадывается подозрение, что со всей присущей ему грубостью «Взволнованный мужчина» до чего-то все же докопался. Не до свободы сексуальной ориентации, когда можно уже смеяться, и не до интеллигентности голубых. Он докопался до простой интеллигентности, которая теперь прикрылась и голубизной, и дружбой с «мясниками», и тупым юмором, и «кулинарным» сюжетом, и кассой, и врожденной интеллектуальной комой, и жестким порно прикроется, если придется, но притом никуда не делась.

Сосиски можно не есть. Над ними можно посидеть и подумать. Пораженнорожденных не предупредили, что соображают они точно таким же естественным образом, как делают деньги. И парадоксом их стало то, что способность к соображению они обнаруживают в себе лишь после контакта с «кассой», здоровый потенциал — после воспитания «на лекарствах». Мало того, парадокс также в том, что предъявлять этот потенциал, демонстрировать его, как экспонат, они вовсе не собираются. Да, способность соображать — это шанс «поправиться», шанс что-то изобрести, чтобы забыть о «лекарствах», о вечной униженности больных. Но это не больше, чем шанс: глядя на «промотавшихся отцов», «обманутые дети» заведомо знают цену такому «не больше». Потому их сегодняшняя задача — скрыть способность соображать максимально тщательно. Шваброй прикинуться, но не подставляться, пока ничего не изобрели. Однако при любых парадоксах, при любых малых дозах и алогизме существования интеллигентность имеет место. В фильмах проскальзывает. А стадия затаенности — что ж, даже до этой стадии нам еще плыть да плыть.

«Взволнованный мужчина», режиссер Зёнке Вортманн

СТАНИСЛАВ Ф. РОСТОЦКИЙ

Праздник общей беды

«День независимости».
Президент — Билл Пуллман

Как ни велик был соблазн, заводя разговор о «Дне независимости», соригинальничать и ограничиться абстрактными рассуждениями, не отвлекаясь на суммы кассовых сборов, коэффициент рентабельности, прокатную плату и прочую статистику, — не получается. Коммерческий триумф картины вызывающе беспрецедентен, и любой культурологический дискурс невольно меркнет перед столбцом в Holliwood Reporter: 27 октября 1996 года, на 170-й неделе проката, фильм Роланда Эммериха преодолел — в одной только Америке, без учета всего остального мира — планку в триста миллионов долларов и с полным правом занял свое далеко не последнее место в реестре самых кассовых картин всех времен (о том, что первую сотню миллионов лента заработала меньше чем за неделю, и вовсе лучше промолчать). Компания «XX век — Фокс» может смело принимать поздравления. Однако феномен ID4 (название фильма почти сразу же было сокращено до аббревиатуры: всем и так понятно, о чем идет речь; некогда вторая серия «Терминатора» тоже именовалась за океаном не иначе как T2) заслуживает внимания не только с точки зрения итоговых цифр. Ничуть не менее любопытен и показателен весь тот ажиотаж, что разгорелся вокруг творения Эммериха сразу же после премьеры, логично и расчетливо назначенной на 3 июля — аккурат накануне торжества. Вот лишь некоторые приметы массового помешательства. Гигантские очереди, места в которых занимались энтузиастами еще с вечера. Введение в некоторых кинотеатрах дополнительных (чуть ли не круглосуточных) сеансов — не дай Бог, кто-то из страждущих не сможет приобщиться к самой горячей новинке сезона. Наконец, взрыв интереса ко всему, что имеет хоть какое-то отношение к космическим пришельцам — от взлета тиражей уфологических исследований до массового паломничества в местечки вроде Розуэлла, где, как

«ДЕНЬ НЕЗАВИСИМОСТИ»
(INDEPENDENCE DAY)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Роланд Эммерих, Дин Девлин
РЕЖИССЕР Роланд Эммерих
ОПЕРАТОРЫ
Карл Уолтер, Линден Лауб
ХУДОЖНИК Джим Тигарден
КОМПОЗИТОР Дэвид Арнолд
В РОЛЯХ: Билл Пуллман, Уилл Смит,
Джефф Голдблум, Брент Спайнер, Рэнди Куэйд
20th Century — Fox
США
1996

принято считать, в 1947 году произошло крушение инопланетного корабля... Наконец, решающее слово было произнесено самим президентом Клинтоном в одном из телеобращений. Он настоятельно порекомендовал согражданам посмотреть фильм и тем самым вывел «День независимости» за рамки обычного блокбастера. Лента перестала принадлежать лишь одному киноискусству и навеки вошла в анналы национальной истории Североамериканских Соединенных Штатов, как вошли до этого «Рождение нации» или история Скарлетт О'Хара. (На сходство масштабов «Дня независимости» и классического творения Виктора Флеминга указывал и исполнитель одной из главных ролей Билл Пуллман: «Это своего рода «Унесенные ветром», но только в будущем. И горит здесь нечто большее, чем просто Атланта».)

Самое интересное, что для аналитиков, просчитывавших возможные шансы ID4 перед началом летней киногонки, успех фильма стал в определенной степени неожиданностью — в традиционном реестре потенциальных хитов журнала Premiere картина занимала лишь четвертое место с весьма осторожным стомиллионным прогнозом. Шансы «Смерча», «Невыполнимой миссии» и мультфильма «Горбун собора Парижской Богоматери» оценивались куда более оптимистично, хотя цифру 300 не решились назвать и в отношении этих фильмов. В подобной непрозорливости нет, впрочем, ничего удивительного. Отсутствие звезд категории «А+» (Арнольд Шварценеггер, Мел Гибсон, Харрисон Форд), обращение к относительно непопулярной теме «чужой» интервенции и семидесятимиллионный бюджет (сам по себе весомый, но определенно скромный в контексте избранной темы) — все это характеризовало «День...» как проект любопытный, но рискованный. Тем не менее именно эти «три источника и три составные части» оказались для Эммериха наиболее выигрышными. Выяснилось, во-первых, что гораздо интереснее и выгоднее создавать новых звезд, чем платить сумасшедшие гонорары примелькавшимся и выдыхающимся знаменитостям, наподобие Арни и Сталлоне. В результате солировавшие в ID4 Билл Пуллман, Уилл Смит и Джефф Голдблум перешли из категории крепких и до старости «многообещающих» середнячков в пантеон голливудских небожителей и теперь могут быть уверены в своем профессиональном будущем (и цифре годового дохода) как минимум до конца ближайшей пятилетки.

Во-вторых, оказалось, что космос и гипотетическая угроза, от него исходящая, все еще бередят ум обывателя и, по-видимому, еще не раз сослужат киношникам добрую службу (ярчайшее тому подтверждение — запущенный по горячим следам ID4 проект Тима Бёртона «Марс атакует!», который, по замыслу создателей, должен если не превзойти, то уж хотя бы повторить эммериховский триумф).

И, наконец, главное: при должной фантазии и отсутствии необходимости тратить половину бюджета на гонорары (см. пункт первый) совсем не обязательно расходовать на фильм шестизначные суммы. К тому же подобная рачительность прекрасно характеризует режиссера в глазах продюсеров. И теперь именно его с наибольшей вероятностью будут ангажировать для создания очередной нетленки (что, в общем-то, уже и происходит). После того как создатель «Скорости» и «Смерча» голландец Йен Де Бонт отказался ставить американский римейк «Годзиллы», аргументируя это невозможностью снять подобное кино меньше чем за сто миллионов, его место незамедлительно занял аккуратный немец Эммерих, согласившийся — ja, ja, natürlich — реанимировать японского ящера за сумму куда более скромную.

Но от бренного конвертируемого злата перейдем, наконец, к фильму как таковому. И к истории, разворачивающейся на экране в течение двух с лишним часов. Итак, что же все-таки произошло в священный для всех истинных американцев день? Откровенно говоря, ничего из того, что не было бы известно со времен написания Гербертом Уэллсом «Войны миров». 2 июля на земной орбите появляется дискообразное Нечто невообразимых размеров. Чуть позже от корабля пришельцев (ни у кого на Земле уже нет сомнений, что это именно он) отделяются диски «поменьше» (почти 15 километров в диаметре) и зловеще нависают над основными центрами человеческой цивилизации — от Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и Вашингтона до Пекина и

Новосибирска. Дисплеи земных приборов сотрясают помехи, президенты в напряжении ждут резюме ученых, мало-помалу нарастает паника. Третьего числа, проигнорировав все попытки дружественного контакта со стороны землян, незваные гости до основания разрушают Вашингтон, Нью-Йорк... далее по списку. Но сами остаются невредимыми не только после атаки сверхзвуковых истребителей, но и в результате массированного ядерного удара. Самому президенту Америки лишь чудом удается эвакуироваться из Белого дома.

Однако на следующий день происходит решающее сражение объединенных сил Земли (объединяются, они, понятно, по звездно-полосатой инициативе; эскадрилью возглавляет сам президент, до избрания на высший пост принимавший участие в «Буре в пустыне») с межгалактическими оккупантами. Последний и решительный бой заканчивается победой человечества. Сняв летный шлем, глава государства обращается к замеревшим от восторга землянам: «Отныне 3 июля будет считаться не только американским национальным праздником, но и Днем независимости всей планеты». Маэстро, урежьте марш! Выше — только звезды, дальше — только титры...

Хотя в одном интервью Роланд Эммерих и утверждал, что в его фильме «создается впечатление, что ситуация неконтролируема, и вам трудно представить, кто и как выйдет победителем», вряд ли хоть один из миллионов зрителей «Дня независимости» сомневался в ином исходе противостояния. Будучи режиссером стопроцентно мейнстримовым, Эммерих не имел права рисковать и, подобно культовому Джону Карпентеру, отключившему в финале «Побега из Лос-Анджелеса» все электричество планеты, обманывать (пусть блистательно и остроумно) ожидания публики. И поэтому сюжет двигался по обкатанной и не раз проторенной колее. Если предыдущую картину режиссера — «Звездные врата» — называли гибридом «Звездных войн» и «Лоуренса Аравийского», то в «Дне независимости» произошло соединение классического фильма о пришельцах 50-х (хотя в первую очередь, конечно, надо вспомнить уэллсовскую экранизацию 1953 года) с батально-эпическим полотном о второй мировой войне «Тора! Тора! Тора!» или «Самым длинным днем». От «Войны миров» и прочих «вторжений невероятных монстров из открытого космоса» Эммерих, являющийся и соавтором сценария, написанного на пару с Дином Девлином, позаимствовал основные элементы инопланетного антуража, в первую очередь — отсутствие во внешности инопланетян малейшего намека на антропоморфность. (Как и полагается, пришельцы хотя и обладают сверхсовременной техникой, но более всего напоминают отвратительную помесь спрута и скорпиона. Если даже в безусловно отрицательных «Чужих» и «Хищнике» можно было углядеть завораживающую и беспощадную мощь прирожденных убийц, то головоногие «Дня...» ничего, кроме омерзения, не вызывают. Кажется почему-то, что и пахнуть они должны препакостно.) Что до военных эпопей, то от них в ID4 перекочевал общий патриотический пафос и непререкаемое убеждение, что лишь американцы способны возглавить — и выиграть! — всепланетное сражение с общим врагом. Не так уж, в сущности, и важно, имеются ли в виду полчища гитлеровцев или бородавчатые, пошевеливающие щупальцами твари из соседней галактики. Если же попробовать углубиться в сюжетные перипетии картины чуть более пристрастно, то почти сразу же окажется, что углубляться-то и не во что. Ни на секунду не сомневаешься в правдивости слов Девлина и Эммериха, признавшихся, что на написание сценария у них ушло меньше месяца (по свидетельству режиссера, замысел «Дня независимости» возник у него после одной из пресс-конференций, где Эммериха спросили, верит ли он в инопланетян. Ответ, к слову, был отрицательным).

Самое последнее, о чем думали драматурги, — насколько логично сойдутся концы с концами, да и сойдутся ли вообще. В результате фильм дал невероятный простор любителям выискивать на экране всевозможные нелепицы — от поистине фантастической одаренности простого американского парня, сумевшего за полчаса освоить и поднять в воздух инопланетный корабль (рассчитанный, если кто позабыл, на существ желеобразных и пупырчатых), до появления на карте России города Петрограда. А финальный подвиг

американского президента, который сам отправляется защищать Землю-матушку, и вовсе глядится пародией (волей-неволей вспоминается другой президент, сыгранный Ллойдом Бриджесом во второй серии «Горячих голов»: он там лично поколотил Саддама Хусейна каминными щипцами). Вообще по отношению к «Дню независимости» удивительно точно подходит слово «сварганенный». Это, впрочем, менее всего относится к многочисленным (около 400) и на самом деле потрясающим воображение спецэффектам, над которыми работали такие мастера, как координатор визуальных эффектов Фолькер Энгель (земляк Эммериха, сотрудничавший с ним на картинах «Луна-44» и «Универсальный солдат»), мастер муляжей Майк Джойс («Бэтмен навсегда») и пиротехник Джо Вискози («Терминатор-2: Судный день»). Сцены уничтожения Вашингтона и налета внеземных агрессоров на базу истребителей в Неваде достойны войти в золотой фонд фантастического жанра.

Но вряд ли успех ленты был бы столь невероятным, держись она исключительно на чудесах современной кинотехники. Безусловно, важным кажется тот факт, что, несмотря на всю масштабность и зрелищность происходящего, эстетика «Дня независимости» старомодна, даже консервативна. Здесь нет ни поражающих воображения футуристических пейзажей «Судьи Дредда», ни бесконечных дигитальных пространств «Джонни Мнемоника». Никакого киберпанка, никакой виртуальной реальности. Мир «Дня независимости» — это мир старого доброго телесериала «Звездный путь», неожиданно ставшего частью реальности; мир гипертрофированных космических кораблей, мигающих на панелях лампочек и «никелированных ручек приборов»; мир все той же фантастики сорокалетней давности. Причем не экстремально-халтурного трэша уровня Эдварда Д. Вуда-младшего, столь милого в последнее время сердцам избалованных синефилов (им-то как раз стоит дождаться марсианского проекта Тима Бёртона; кто-кто, а он знает толк в киномакулатуре), а фильмов «пристойных», снятых на полном серьезе и вызывавших дрожь у тогдашних тинэйджеров. Оттуда же, из таких лент, как «Капля» или «Оно прилетело из открытого космоса», Эммерих позаимствовал и вполне недвусмысленное отношение к пришельцам как к инкарнации зла.

Идея, подзабытая и, казалось, навсегда опровергнутая Спилбергом, приучившим публику видеть в инопланетянах либо забавных и безобидных друзей, «братьев меньших» (уродец И-Ти), либо добрых и мудрых наставников (пришельцы «Близких контактов третьего вида»). В пику доброму сказочнику Стивену, Эммерих убеждает: те, кто свалится на нас с неба, не будут склонны к гуманистическому обмену новейшими технологиями и безвозмездной передаче мудрости поколений. Они опасны, жестоки и должны быть не просто изгнаны, а уничтожены до последнего щупальца. (Одна из сцен фильма напрямую иронизирует над розовыми спилберговскими очками. Сбив в небесах Невады очередного пришельца, бравый американский пилот открывает люк его летательного аппарата и отвешивает неземному осьминогу добрую плюху. После чего удовлетворенно замечает: «Вот это я называю по-настоящему близким контактом!») Все в лучших традициях «холодной войны», только если в 50-е под пришельцами подразумевались обитатели «империи зла», то теперь инопланетяне означают именно инопланетян и ничего более. Но привкус ретро от этого не стал менее ощутимым. И в который уж раз подтвердилось: широкий зритель не любит экспериментов нигде, даже в таком располагающем к новаторству жанре, как научная фантастика. Поэтому Эммерих не особо усердствовал и в том, что касается постмодернистской традиции цитировать все и вся. При желании в «Дне...» можно обнаружить ссылки на классику жанра вроде «Космической одиссеи» Стэнли Кубрика или трилогии о Чужих. Но эпизоды эти немногочисленны и вряд ли имеют принципиальное значение.

Тем не менее основной секрет успеха фильма кроется в совершенно иной, далекой от фантастики области. Именно в своем заведомо несерьезном творении Роланду Эммериху (сознательно или нет — сказать трудно) удалось отразить и проанализировать совсем не фантастические процессы, имеющие место в современном обществе (в первую очередь, конечно, американском) и трансформирующие цивилизацию на поро-

ге XXI века. В первую очередь, как это ни странно, речь идет о пресловутой political correctness — политической корректности.

Невероятно, но «День независимости» оказался едва ли не первой в истории политкорректной картиной, которая совершенно не раздражает. Более того, даже самые яростные противники и ненавистники PC имеют все основания изменить свои взгляды. Или на худой конец признать, что соблюдение соответствующих политкорректных норм совсем не обязательно является для художественного произведения смерти подобным.

При этом трудно припомнить постановку, в которой все необходимые условности были бы просчитаны столь тщательно. Достаточно хотя бы мимоходом взглянуть на главных героев, чтобы понять: придумывая их, Эммерих руководствовался (если вспомнить название его дебютной, еще немецкой фантастической ленты) «принципом Ноева ковчега». В освободительной миссии на равных участвовали представители практически всех расовых, социальных и даже сексуальных формаций американского общества. Президент Соединенных Штатов Уитмор (Билл Пуллман) является, как и полагается главе государства, настоящим эталоном американского гражданина: молодой и энергичный WASP (белый англо-саксонский протестант), демократ, а при этом еще и ветеран войны. Отважный пилот ВВС Стив Хиллер (Уилл Смит), тот самый, что имел «близкие контакты» с инопланетянином, — афроамериканец, то бишь чернокожий. Дэвид Левинсон, ученый-компьютерщик (Джефф Голдблум), создавший программу, вырубившую навигационные приборы захватчиков, — еврей, а его отец оказывается не только ортодоксальным сыном Сиона, но и шахматистом (кажется, на это меньшинство сторонники PC еще внимания не обращали). В поведении ученого (Брент Спайнер), изучающего пришельцев в сверхсекретной правительственной лаборатории, нетрудно заметить черты, присущие «лицам с нетрадиционной сексуальной ориентацией». Не забыты даже алкоголики, или — будем выражаться корректно — «имеющие склонность к употреблению спиртных напитков», герой Рэнди Куэйда, пилот сельскохозяйственного самолетика из южной глубинки, хотя и не прочь приложиться к бутылочке, но в конце концов жертвует собственной жизнью ради спасения товарищей. «А как же женщины?» — спросит дотошный борец за все и всяческие права. Есть и женщины, причем всех рас и социальных групп: от европеоидной барышни — советницы президента до чернокожей матери-одиночки. И все они на равных соперничают с мужчинами по части отваги и находчивости. Если Родина скажет «надо»...

Можно себе представить, как подобная «разнарядка» бесила бы в обычной социальной или психологической драме. Но в «Дне независимости», масштабном научно-фантастическом колоссе, все политкорректные постулаты выглядят вполне уместными и логичными. Не потому ли, что идеалы PC оказываются на деле такими же фантастическими, как и гипотеза о вероятной агрессии со стороны внеземного разума? И Эммерих просто-напросто указал в своей картине единственно адекватный контекст для идей политической корректности. Только в заведомо нереальной, насквозь придуманной ситуации и могут действовать нормы всеобщего равенства и взаимной вежливости. Нормы, в реальной жизни подчас буксующие и вырождающиеся в набор ханжеских и тоталитарных условностей. Нормы, способные испортить и залить патокой самый лучший в мире фильм. И как знать, может быть, именно поэтому столь жадно смотрели на экран американцы. Они-то, знающие о PC не понаслышке, видели в «Дне...» не просто развлечение, шумную и захватывающую пустышку, а утопию. Абсолютно нереальный, но такой желанный мир, где никто не останется забыт, все уважают права меньшинств и каждый второй (а то и первый) уступает места инвалидам и пассажирам с детьми; где никто не обращает внимания на разницу в цвете кожи, политические убеждения, сексуальные пристрастия, но не по причине «некорректности», а просто потому, что у нации есть общее и очень важное дело.

Хотя бы борьба с инопланетными тварями, посмевшими покуситься на самое святое. На День независимости. Национальный праздник. Красный день календаря.

ВИКТОР МАТИЗЕН

С точки зрения души

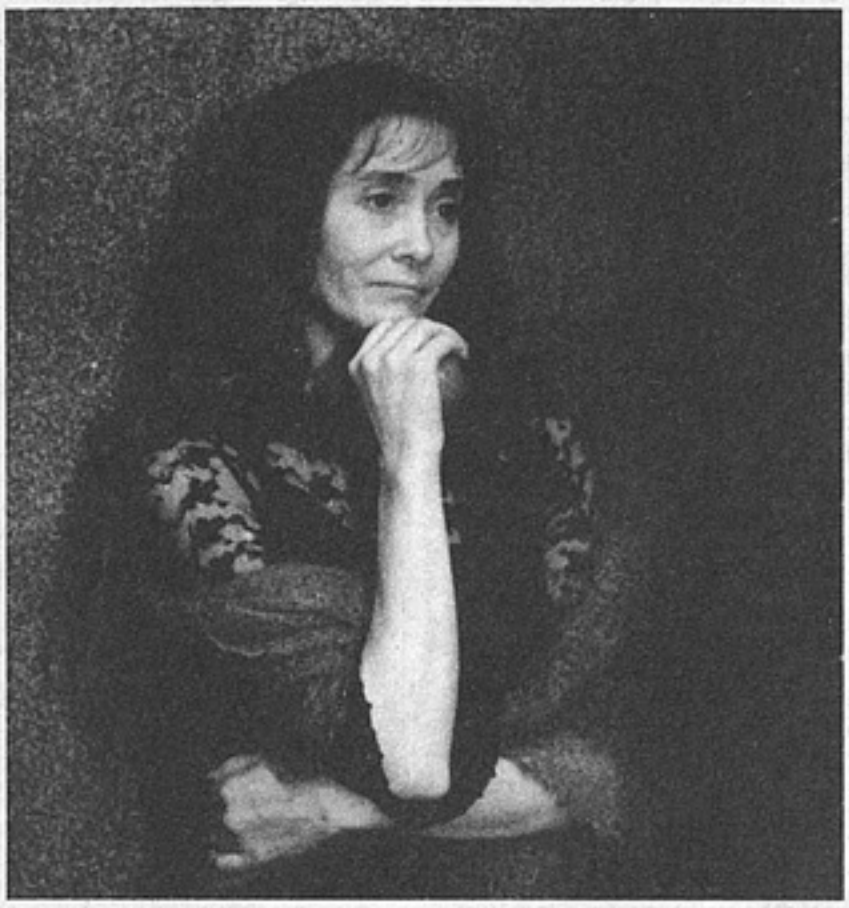


Фото В.Егорова

«Принципиальный и жалостливый взгляд». Аля — Н.Коляканова

В этом фильме, что ныне редкость, заметна школа. Речь не об ученической тщательности (простительной для дебютанта), а о визуальной соприродности картины с киногенией Тарковского, Муратовой и Сокурова. Режиссер использует сверхмедленные движения камеры, как Тарковский, придававший им знаковый характер: в фильме Сухочева они также означают выход из плоскости повествования в пространство рефлексии. Из фильмов Тарковского перетекла в «Принципиальный и жалостливый взгляд» и вода, то и дело льющаяся в кадре, хотя ее символика здесь несколько иная. От «Долгих проводов» унаследован психологизм, а с «Увлеченьями» картину роднят характерные диалоги Ренаты Литвиновой, которая для 90-х стала (сходную мысль уже высказал в «Искусстве кино» Павел Финн) примерно тем же, чем Наталья Рязанцева для 60-х. С Сокуровым же Сухочева объединяет интерес к смерти, с той разницей, что одного влечет посмертное бытие, а другого — «досмертное», то есть приближение к смерти.

Произнося слово «жизнь», мы обычно подразумеваем процесс, говоря «смерть» — результат, хотя софисты (то есть по смыслу слова — мудрецы) давно утверждали, что жизнь есть непрестанное умирание. Но сказать — не значит показать. И если есть фильм, на уровне художественной материи проникнутый убеждением в тождественности жизни и умирания, это «Принципиальный и жалостливый взгляд». Чтобы у зрителя не оставалось в этом никаких сомнений, вводится кадр, где некая докторша, ни до, ни после в фильме не появляющаяся, с характерными для манеры Ренаты Литвиновой речевыми интонациями сообщает, что героине осталось жить месяца два от силы.

Похоже, смерть в сегодняшнем нашем кино — единственная коллизия, позволяющая спроецировать на экран какую бы то ни было метафизическую проблематику. Только смерть, даже в самом будничном измерении, растянутая на месяцы, дни и

«ПРИНЦИПИАЛЬНЫЙ И ЖАЛОСТЛИВЫЙ ВЗГЛЯД»

АВТОР СЦЕНАРИЯ Р.Литвинова

РЕЖИССЕР А.Сухочев

ОПЕРАТОРЫ А.Корнеев, А.Мелкумян

ХУДОЖНИКИ О.Пузаринов, Е.Жукова

ЗВУКООПЕРАТОР А.Сысолятин

В РОЛЯХ: Н.Коляканова, Т.Окуневская, М.Тонтегоде, О.Самошина, В.Баринов, С.Русскин

«Ленфильм» при участии Роскомкино

Россия

1995

часы, еще позволяет почувствовать слабые трепыхания и растерянную боль всеми забытой, загнанной на задворки сознания и культуры, души.

Во время первого просмотра фильма на Сочинском фестивале, пытаясь объяснить себе поведение камеры, я вдруг вспомнил тютчевский образ из стихотворения «Памяти Денисьевой»: «Так души смотрят с высоты на ими брошенное тело». Никакой отсылки к поэзии Тютчева в фильме не было, и меня поразило, что режиссер, поясняя свой замысел, процитировал эту же строчку. Телепатия тут, конечно, ни при чем — просто операторская работа столь точно соответствует замыслу, что обратное прочтение оказалось единственно возможным. Уже при повторном просмотре я разглядел недвусмысленный кадр — ракурс сверху, с точки зрения парящей над телом души, на постель с закрытым простыней телом, у которого сидит некто, держа в своей руке мертвую ладонь. Обычно предполагается идентификация зрителя с протагонистом фильма — здесь тот нечастый случай, когда конвенция предполагает идентификацию с киноглазом.

Если угодно, камера здесь представляет рефлексивно-созерцательную ипостась души, которой и принадлежит «принципиальный взгляд». Что касается взгляда жалостливого, то он ассоциируется с образом девочки Али, иногда появляющейся на экране. Девочка — еще одна ипостась той же души. Появление ее объяснимо и проще: сорокалетняя Аля все еще думает о себе как о девочке и непрестанно обращается к своим детским переживаниям, из которых со временем выросли тяжелые женские комплексы. Самый главный из них — комплекс брошенного ребенка. По всей вероятности (это осталось вне фильма), их с матерью бросил отец. Затем из рассказа Али мы узнаем, что ее предала мать, а дальше заработал провоцирующий скрипт: сначала ушел муж, потом сын. Осталась душа, но и она вскоре бросила опостылевшее тело.

«Принципиальный и жалостливый взгляд».

Все, что есть в этом скудном на события фильме — взаимоотношения героини с матерью, подругами, ухажером (колоритная роль Валерия Баринова), — драматические ориентиры внутреннего сюжета. Их могло быть больше, могло быть меньше, но линия жизни, начавшаяся в пункте А, с необходимостью пришла в пункт Б: иного пути не было.

Физическое существование героини протекает в замкнутом круге, исходной и завершающей фигурой которого является мать: она дала Але жизнь и проводила дочь в мир иной, сидя у ее смертного одра. Сюжет «озвучен» фирменными литвиновски-

Фото В.Егорова

Аля — Н.Коляканова, мать — Т.Окуневская

ми диалогами, фокус которых в том, что они не воспроизводят обыденную речь, а художественно моделируют ее. Одна из гипертрофированных особенностей этих диалогов — сдвиг по фазе, несостыкованность реплик: герои отвечают не только и не столько собеседнику, сколько самим себе.

Так же и фильм в целом не отражает действительность, а моделирует ее, то есть предъявляет реальность как систему полубессмысленных, инерционных движений, поступков, жестов — систему, распадающуюся по мере иссякания живой оплодотворяющей силы — души. Модель эту можно принимать или не принимать, любить или не любить, но следует признать ее наличие в фильме и тем самым отнести его к разряду заметных художественных явлений.

Наталья Коляканова идеально воплотила бестелесность существования своей героини, ее болезненную сосредоточенность на своих ощущениях, ее покинутость и ненужность. А Татьяна Окуневская замечательно сыграла мать Али, или, точнее, она создала выразительную маску, застывшую гримасу обиды матери на дочь. Дважды сопровождающий кадры с Окуневской романс «Татьяна, помнишь ли дни золотые?» — при том, что он отсылает скорее к судьбе самой актрисы, нежели ее героини, о которой мы не знаем ничего сверх того, что написала судьба на ее лице, — может читаться в том же контексте обращения к душевной драме.

Вакуум, в котором заканчивается Алино существование, не локализован и не замыкается на судьбе одной лишь невезучей героини. Пуста жизнь матери, выморочно живут подруги, умирает (за кадром) бывший муж Али. Пустота эта трактуется в фильме как некий абсолют: из этой пустоты практически не доносится ничего, ни единого звука, способного задеть за живое. Даже жуткая по обычным меркам сцена, из которой понимаешь, что Алина подруга убила свою мать, имеет ту же нулевую эмоциональную температуру, что и чисто созерцательные кадры.

Из общеизвестного символического тождества «вода — жизнь» фильм выводит производное: «Истечение воды — истечение жизни». Сухочев находит жутковатый финальный образ этого истечения — камера (опять сверху) показывает Алю в ванне, откуда вытекает вода, и, постепенно приближаясь к сточному отверстию, как бы всасывается в эту черную дыру вместе с водой: смерть показана, как «обратное рождение». Последний кадр фильма — пустые качели, напоминающие пыточное колесо со средневековых гравюр: девочка-душа покинула земную юдоль.

НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА:

«Мое назначение — прокладывать рельсы»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЮЛИЯ ГИРБА

Юлия Гирба. Театралы давно знают вас как замечательную актрису Школы драматического искусства Анатолия Васильева. Но шумный успех в кино пришел к вам только в прошлом году, когда на «Кинотавре»-96 вы получили приз за лучшую женскую роль — за роль в фильме Александра Сухочева «Принципиальный и жалостливый взгляд». Правда ли, что вас, словно Золушку, вызвали в Сочи на закрытие фестиваля для вручения приза?

Наталья Коляканова. Это так важно, да? У меня все об этом спрашивают, и я думаю: почему это так важно? Почему с этого нужно начинать? Я не считаю этот приз каким-то поворотным моментом в моей судьбе. Я живу другой жизнью, и она вдруг проявилась на экране. Да, такие существа, как я, где-то живут, и их можно найти, откопать, позвать, и это произведет впечатление. Мы, по сути дела, ископаемые...

Ю.Гирба. Во время телерепортажа было видно, что вас порадовал этот успех.

Н.Коляканова. Я очень много работаю в театре, но мы не показываем спектаклей в Москве, и мне не хватает того, что можно назвать энергетическим обменом: когда ты отдаешь все свои силы и в ответ получаешь благодарный отклик, тепло зрительного зала, его дыхание... То, что в кино, благодаря фильму Александра Сухочева, я получила этот отклик, это зрительское понимание, поразило меня в самое сердце. Я нуждалась в признании своего существования как актрисы, как художника и рада, что это произошло.

Ю.Гирба. Почему устроители не позвали вас на фестиваль заранее? Они сомневались в успехе фильма? Или вы не поехали потому, что не любите фестивальную тусовку?

Н.Коляканова. Я как актриса не существую в кинематографе. Мне кажется, у меня была неплохая роль в «Такси-блюзе», но никто меня за нее не награждал, и никто про меня в этом фильме не писал. И в «Прорве» у меня была неплохая работа. «Прорву» в

свое время показывали на «Кинотавре», но главную роль там сыграла гениальная актриса Уте Лемпер, и рядом с ней никто из членов жюри меня не заметил.

В театре я уверена, что существую. Архив Школы драматического искусства состоит из видеокассет с записями спектаклей, и чуть ли не в каждом есть моя роль. Может быть, это «для вечности», для будущего... Васильев так и говорит: «Ты прокладываешь рельсы, а кто-то по ним едет». Тех, кто прокладывает, не видно. Я уже смирилась с тем, что мое назначение — прокладывать эти рельсы.

Ю.Гирба. Вам приходилось отказываться от работы в кино из-за того, что в театре вы ежедневно «работаете на вечность»?

Н.Коляканова. Да, Васильев не любит, когда мы снимаемся, не любит отдавать своих актеров в чужие руки. Но пока и я не встретила такого сценария или режиссера, ради

которого могла бы, хоть на время, уйти из театра.

Ю.Гирба. А в начале своей актерской карьеры вы мечтали сниматься в кино, играть перед камерой?

Н.Коляканова. Когда я только поступила на заочный актерский курс к Васильеву и работала в Иркутском театре, Евгений Евтушенко снимал у нас в Иркутске фильм «Детский сад». Он пришел в театр, посмотрел спектакль, я ему понравилась. Он сказал мне: «Приходи, сыграй какой-нибудь эпизод». Снимали сибирскую свадьбу, и я там пела частушку. Помню, мне очень хотелось, чтобы у меня была большая роль! Ведь приехал известный поэт, ему понравилась моя работа, он меня похвалил... Мне хотелось, чтобы он все время меня хвалил, чтобы меня снимали, чтобы я перед камерой играла и играла. Я чувствовала, что могу делать это лучше, чем другая актриса. Только снимай меня! Но сняли эпизодик — и всё... Ни камеры, ни режиссера, ни оператора больше не было...

Потом, правда, когда Евтушенко делал второй фильм, он снова меня пригласил. Сказал: «Какую хочешь женскую роль, такую и будешь играть, можешь выбирать». И я ему благодарна. Мне нравится, когда режиссер снимает актеров, с которыми начинал, с которыми он получил признание.

Ю.Гирба. Как вы, театральная актриса, ощущаете разницу в отношениях между актером и режиссером в кино и в театре?

Н.Коляканова. Поскольку у нас с Васильевым выработался общий язык, я его понимаю с полуслова. А с кинорежиссерами мне необходимо встречаться до съемок, чтобы этот общий язык найти. Для меня важно, что́ режиссер хочет сказать, и если у него есть идея, которая его волнует, то я постараюсь эту идею передать. Благо, у меня актерская натура такая, что я могу подключиться к режиссеру, и если он настроен на меня, а я настроена на него, я ловлю импульс, который он посылает мне на энергетическом уровне. А камера в этот момент снимает... Я иногда придумываю роль, фантазирую, но когда прихожу на площадку, стараюсь слушать только режиссера — так меня Васильев приучил. Если у режиссера есть цель, если я ее чувствую, я попаду в нее, как стрела... Но иногда режиссер и сам не знает, чего он хочет, поэтому я могу и так сыграть, и этак...

Ю.Гирба. Ваше сотрудничество с Павлом Лунгиным было «попаданием в цель», или вы сами сочинили свою роль в «Таксиблюзе»?

Н.Коляканова. Я сбежала к Лунгину тайком. Васильев запретил мне сниматься. Пришлось работать ночами, закрыв окна в комнатушке, где мы снимали. Лунгину нравилось то, что я делаю, и это меня подхлестывало. Мне всегда хотелось что-нибудь от души сыграть, отчебучить, выплеснуть из себя какую-то радостную бесшабашность. А в театре у меня таких ролей не было. Васильев всегда ограничивал меня

по части актерских проявлений на сцене. От характера же никуда не уйдешь! И тут я словно с цепи сорвалась, бесконечно что-то придумывала. И Лунгину хотелось меня снимать еще и еще. Было отснято много материала, в картину вошло «избранное»... Мне было легко с ним работать. Я сыграла эту роль, как песню спела.

Хорошо было. Я с большим теплом вспоминаю съемки и то, как мы поехали с фильмом в Париж, а потом в Канн, где он получил в 1991 году приз за режиссуру. Это было три дня настоящей славы: мы поднимались по лестнице Дворца фестивалей, фотографировались, давали интервью, раздавали автографы — все было ярко, щедро, празднично. Помню, мы стояли с Петей Зайченко, а вокруг человек сто репортеров делали снимки; они щелкали бесконечно, как в кино.

Меня это забавляло как сон или приключение, не имеющее отношения к моей жизни. А потом все закончилось, я вернулась в театр, опять погрузилась в свою работу, как подводная лодка на дно, и больше ни про фильм, ни про славу не вспоминала... Мне никто не звонил, никто не приставал, не поздравлял. Я выплеснула в этом фильме свою энергию, радость, веселье, накопившиеся за время работы в театре, и к дальнейшей судьбе картины отношения не имела. Судьба эта была успешной. Лунгин после «Такси-блюза» стал жить и работать в Париже. А я получила шестьсот сорок рублей, и для меня тогда это были большие деньги.

В своем следующем сценарии «Луна-парк» Лунгин писал женскую роль, во многом рассчитывая на меня. Хотя я сама по себе не похожа на эту героиню, я все придумала и знала, как ее сыграть. А роль получила Наташа Егорова, которой не нужно было ничего придумывать и играть — она на самом деле такая.

Однако мне кажется, что принцип типажности не всегда идет на пользу фильму. Роль должна быть выстроена, сделана, как, например, роль Холли Хантер в «Фортепьяно». Высший пилотаж, когда ты видишь, как это сделано и одновременно — как это проживается! Это то, что имеет отношение к высокому искусству, то, что остается для вечности, для потомков.

Третий свой фильм Лунгин вновь снял без меня. Он, конечно, сокрушается, и правильно: мне кажется, если бы он снимал меня, фильмы у него сложились бы иначе.

Ю.Гирба. Расскажите о своей работе в фильме Рустама Хамдамова «Анна Карамазофф».

Н.Коляканова. Хамдамов необыкновенный. Когда я согласилась сниматься, Васильев спрашивал: «Зачем ты идешь сниматься к Хамдамову, там же эпизод? Что ты там заработаешь?» Он думает, что кинематограф для меня лишь средство зарабатывать деньги. Я и сама так ему всегда объясняю: мол, иду на панель, попеть, поплясать, заработать... Но у Хамдамова я согласилась бы сниматься бесплатно, потому что мне было интересно.

Хамдамов — художник в универсальном смысле слова. Режиссер, который увидел меня такой, какой я никогда бы себя не увидела, какой я себя просто не знала. Его взгляд не оставлял меня равнодушной, и я начинала позировать, хотя, в общем, не люблю красоваться... На съемочной площадке «Анны Карамазофф» мне нравилось быть послушной моделью, делать то, что было необходимо режиссеру: поворачиваться, смотреть... Это было идеальное соединение художника и модели, режиссера и актрисы.

Ю.Гирба. Последний фильм, в котором вы сыграли, «Принципиальный и жалостливый взгляд», мало кто видел. Но все же он имеет успешную фестивальную судьбу: его показывали в Берлине, на фестивале в Сочи он был удостоен приза за лучшую женскую роль. Как создавался образ вашей героини, глядящей на мир «принципиальным и жалостливым взглядом»?

Н.Коляканова. Я ведь снялась в этой роли очень давно и давно отошла от нее. Помню только, что зацепкой для меня стали письма, которые героиня пишет своему бывше-

му мужу. Это опять-таки связано с театром. В спектакле «Серсо», где я играла, был такой момент: герои читают письма, найденные в сундуках, среди ненужных вещей. Это были чеховские, цветаевские письма, прочитанные сегодняшними людьми, «из нашего времени», сегодня. Тут возникала мощная временная дистанция — эмоциональное погружение в прошлое, но со знанием всего того, что будет потом, всего, что случится в XX веке. Такое сопряжение времен — благодарная вещь для актера. Оно задает масштаб осмысления человеческой судьбы, осмысления истории.

И в работе над фильмом именно письма героини дали мне толчок, творческий импульс. Письма — это жизнь, которая прожита, и чувства, которые невозможно вернуть... Это прошлое, присутствующее в настоящем, что дает возможность полифонического развертывания роли.

Я зацепилась и за то, что героиня должна умереть, что у нее нет будущего. Смысл в том, что когда ты читаешь письма, понимаешь, что все уже было, что все самое лучшее ты уже пережил. И жизнь твоя падает, как снег, и тает, от нее ничего не остается. Такое ровное истечение жизни. Там, в фильме, есть кадр, когда вода из ванны уходит в дырочку — вот так и жизнь: была — и закончилась.

Этот взгляд кажется странным; кажется, человек живет, чтобы оставить какой-то след, иначе жизнь бессмысленна. Но ведь чаще всего так и бывает — жизнь, энергия просто иссякает, тает, уходит в песок... И никакого следа, словно волной смыло. Мне было интересно проследить такую судьбу. Не знаю, что из этого получилось...

На этом фильме близким человеком для меня стала Татьяна Окуневская. Я не то чтобы ей часто звоню, просто мысленно беседую с ней, обращаюсь к ней в какие-то минуты своей жизни.

Ю.Гирба. Ее манера работы на площадке отличается от привычной вам, от современной манеры игры? Наверняка у нее совсем другие приспособления, она иначе слушает режиссера, наверное, не так растворяется в роли?

Н.Коляканова. Самые главные ее качества — это терпение и выносливость. Она терпима к любым предложениям режиссера, она все выслушает и постарается сделать как надо. Этими качествами можно пользоваться всю жизнь, они необходимы в любые времена. А в остальном ее способ выражения таков, какова жизнь, которую она прожила. Она уже в том метафизическом возрасте, когда человек настолько самодостаточен, что ему уже не нужно ничего играть: просто присутствуя в кадре, она заставляет на себя смотреть, как мы смотрим на огонь или на течение реки... Это тот возраст, когда можно снимать актера, не приукрашивая его, не придумывая лишних манков. Окуневскую следует снимать, снимать и снимать, дать ей возможность быть в кадре.

Ю.Гирба. Вашу роль в фильме «Принципиальный и жалостливый взгляд» некоторые критики назвали открытием. Однако печаль, меланхолия, сполна проявившиеся в последней работе, только одна краска вашей богатой актерской палитры. В «Прорве» и в «Такси-блюзе» вы работали столь эффектно и столь разнообразно, что приходится удивляться, что режиссеры так мало вас снимают и так мало используют присущий вам актерский и человеческий темперамент...

Н.Коляканова. Да сама по себе я не грустный человек. Может быть, жизнь так складывается, но из грусти я всегда пытаюсь добыть радость. Этому меня опять-таки Васильев научил. Сколько хватает сил, я все отдаю театру. С кинематографом у меня эпизодические встречи. Я чужая на этом празднике жизни. Но, может быть, кинематограф как раз такое место, где я смогу найти отдушину. Где может проявиться мой характер, моя индивидуальность, а режиссер не будет меня ограничивать. В театре мы долго репетируем, все лишнее отсекается, проходит много времени, пока из глыбы камня получится Галатея. А в кино я — как глыба мрамора: такая, какая есть. Вот такой меня и принимайте.

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Агапэ. Территория подземного перехода

«АГАПЭ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ А.Тимм
РЕЖИССЕР Г.Байсак
ОПЕРАТОР В.Семеновых
ХУДОЖНИК О.Краморенко
КОМПОЗИТОР Е.Крылатов
В РОЛЯХ: В.Баринов, А.Тихонова, А.Петренко, С.Шнырев, А.Песков, В.Долинский, С.Габриэлян
«Актер кино»
Россия
1996

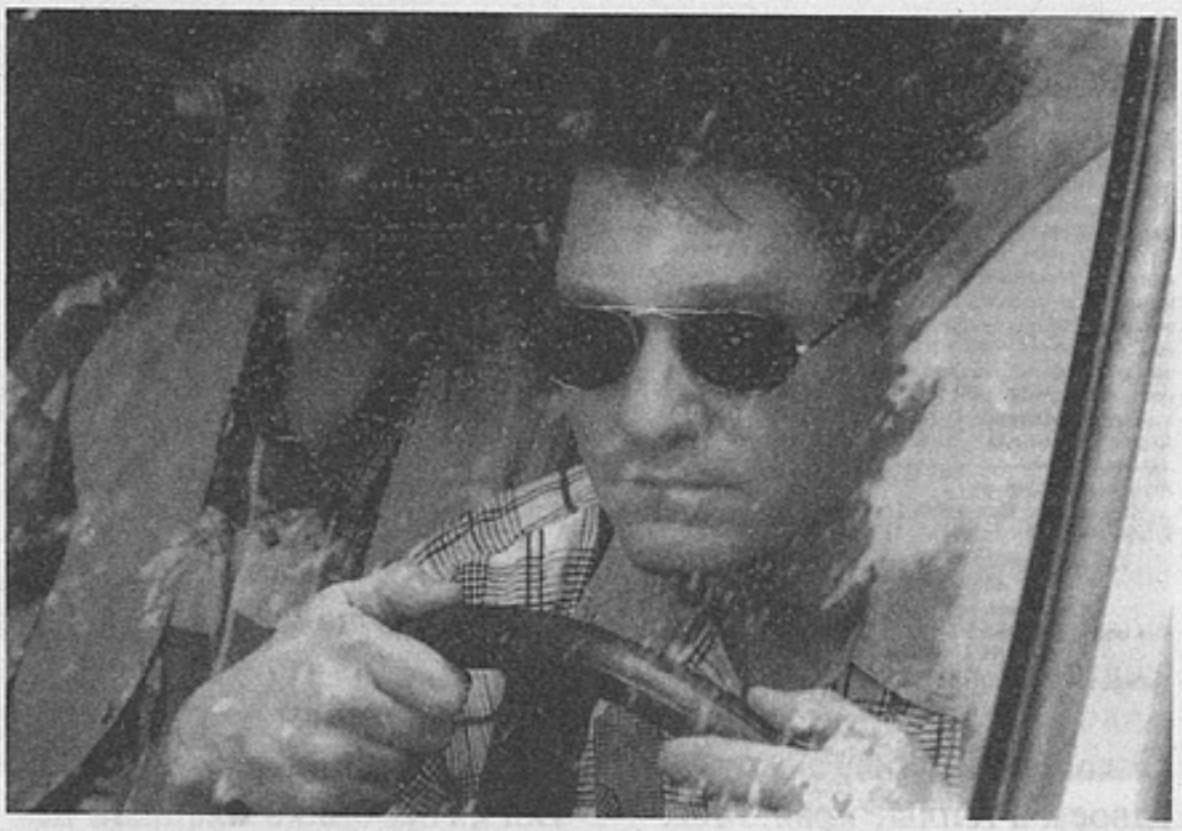
Представьте себе, что люмпены из фильма Эльдара Рязанова «Небеса обетованные», взмыв от тоски и печали в воздух на паровозе, полетали вволю и, так и не добравшись до «небес обетованных», махнули рукой на свою затею, вернулись на грешную землю. Точнее сказать, под грешную землю — в подземный переход. Это можно выдать за предысторию фильма Геннадия Байсака «Агапэ».
Диковинное слово, вынесенное в название, означает в переводе с древнегреческого нечто вроде жертвенной любви. Во всяком случае именно так объясняется его значение в одном из первых кадров, чтобы зритель перестал ломать бедную голову и врубился в историю. А история такова.
Живут-поживают в подземном переходе люди, которых принято называть выброшенными на обочину жизни. Вернее, проживают они в заброшенном доме. Но этот сквот для них лишь ночное пристанище: все свое свободное рабочее-нерабочее время они проводят в переходе. Один музицирует на баяне, другой пишет портреты пойманных за рукав прохожих, третий торгует газетами и т.д. К ним на новенького приходит ясноокий юноша, которого они принимают в свою компанию. Потом на голову одного из них, того самого баяниста, падает оглушительное заморское наследство. Оно становится причиной раздора в сплоченной стае люмпенов и приводит к гибели юноши.
Краски на палитрах художников, живописующих жизнь дна, сменились ныне с безысходно-мрачных на радужно-благодушные. Позавчера в моде был автопортрет в дерьмовых тонах, сегодня старые русские раскручивают новый русский проект: всем нам, сирым и убогим, уже «хорошо», а в перспективе каждому достанется по белке и свистку впридачу. И даже если кого-нибудь из нас кокнут плохие дяди-киллеры в подземном переходе, как того юношу музыканта, мы, оставшиеся, смело выйдем из подземелья, встанем посреди проспекта и растянем меха аккордеона...
Что замечательно в обоих раскладах — и в прежнем, и в нынешнем, — авторы не допускают мысли, что зритель, может быть, и не хочет идентифицировать себя с постсоветскими клещами и сатиными. Знак равенства между простым человеком, сидящим в зале, и обитателем дна поставлен изначально. В противном случае он должен искать свое отражение в карикатурном нуворише, безмозглом киллере или циничном сутенере — они в структуре сюжета присутствуют как единственная альтернатива изгойству.
Вот и в «Агапэ» выстроена соответствующая иерархия: над люмпенами возвышается одиозная фигура мафиози Кронина (А.Песков), который держит в руках коммерческую жизнь подземного перехода, да и не его одного, судя по аппетитам, возможностям и антуражу земного существования. Этот антураж с завидным постоянством кочует из фильма в фильм, где сюжет предполагает участие бизнесмена новейшей формации: многочисленная охрана, ампирный особняк с электронным зам-

ком, бассейн, мрамор, антиквариат, радиотелефон и экзотические фрукты во всех вазах. В данном случае воображение авторов простирается даже до подлинников Тинторетто, украшающих сей мафиозный интерьер. Портрет злодея-бизнесмена был бы вполне тривиален и не стоил подробного описания, если бы не занятная деталь: помимо прочих грехов авторы наделяют его и нетрадиционной сексуальной ориентацией. Можно было бы упрекнуть их в пренебрежении нормами «политической корректности», но в «Агапэ» не все так просто: сценарист Алексей Тимм выстроил хитрый любовный четырехугольник с двумя туманными углами, в котором есть место и положительно заряженным персонажам. При появлении молодого человека со значимым именем Валентин (С.Шнырев) подземный переход встречает его враждебно, поскольку тот, подобно Паниковскому, сделал неоплаченный шаг на чужую территорию. На его защиту бросается баянист (В.Баринов); мгновенно возникает мотив сексуально-меньшевистского толка, и вот уже все подземелье обсуждает вопрос о том, что «Савва Беркутов какого-то пидера пригрел». Валентин это обстоятельство не опровергает, а подземельщики относятся к нему достаточно снисходительно и принимают славного мальца в свою стаю. Савва выказывает юному флейтисту вполне отеческие чувства: пускает жить в свою берлогу (Валентина выгнали из музыкального училища и общежития) и играет с ним в дуэте, делая большие сборы в переходе.

Тут одновременно происходят два важных события: на голову Саввы сваливается заморское наследство в виде шикарной виллы в Австралии на берегу океана, а в переходе появляется хозяин-мафиози, который кладет глаз на Валентина. Шантажируя Савву разгромом перехода и сквота, что чревато гибелью всех его обитателей, мафиози требует, чтобы Савва продал ему за бесценок свою виллу, попутно уговаривая Валентина уехать вдвоем в теплые края. Между тем Савва предается мечтам о том, что они будут путешествовать по морям, по волнам на яхте с Валентином и девушкой-цветочницей (А.Тихонова), в свою очередь тоже положившей глаз на Валентина. Развязка всех узлов печальна: Савва ради Валентина и других товарищей по несчастью (то бишь счастью) отрекается от наследства. Валентин ради Саввы убивает мафиози и сам падает, сраженный пулей наемного убийцы. Девушка-цветочница безутешна. Сквот сожжен, переход «очищен» из пожарных брандспойтов. Тем не менее финал с массовым выходом на проспект жизнеутверждающ.

Я так подробно описал все сюжетные обстоятельства этой печальной истории не корысти ради, а токмо из желания найти точки опоры в море жертвенной любви под названием «Агапэ» и вычертить подобие логической схемы. Возможно, авторы фильма обвинят меня в том, что я исказил их замысел и что высокую жертвенность, представленную в картине, нужно трактовать иначе. Но у меня иначе не получается; в противном случае все рассыпается на сюжетные подставки и несуразности. Зачем одаривать полунищего Савву заморским наследством на манер незабвенного героя песни Александра Галича? Зачем Валентину, пробирающемуся в особняк мафиози, демонстративно сбрасывать на землю косынку с головы, оставляя важную улику на месте преступления?.. Для чего Савва сжигает документы на наследство, которые Валентин похитил из особняка мафиози ценой собственной жизни? Да, Савва хотел помочь молодому человеку, дать ему возможность реализовать себя, но ведь рядом есть и другие, кто нуждается в помощи, — та же Ритка-цветочница, у которой ребенок в Серпухове... Однако идея жертвенности настолько овладевает массами, что им уже ничего не нужно: гори оно все синим пламенем... Став заложниками названия «Агапэ», авторы вознамерились осветить темное царство подземного перехода светом высокого и небывалого чувства, все дальнейшее развивалось по вольной траектории, вне законов логики и жанра.

В результате получился некий жанровый коктейль, где социальная драма смешана в произвольной пропорции с «любовью-кровью» и прочими элементами роковой мелодрамы. Вышло забористо, но не слишком удобоваримо. Не исключаю, что авторами двигала жертвенная, бескорыстная любовь к сирым и убогим. Но, каюсь, я этой жертвы не оценил.



ДМИТРИЙ КАРЛОВ

Старое и новое

«БАРХАНОВ И ЕГО ТЕЛОХРАНИТЕЛЬ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР В.Лонской
ОПЕРАТОР Ю.Невский
ХУДОЖНИК Л.Кусакова
КОМПОЗИТОР А.Кролл
ЗВУКООПЕРАТОР В.Строков
В РОЛЯХ: И.Бочкин, В.Раков, В.Шиловский, Л.Удовиченко, И.Шевнина, Б.Щербаков, А.Берда, Г.Назаров, Б.Бланк, О.Васильева, Ю.Слободенюк, А.Фроловцева, Л.Борисов
Роскомкино, «Глобус» при участии киноконцерна «Мосфильм»
Россия
1996

Классический сюжет о благородном разбойнике — защитнике слабых и обездоленных — на ниве отечественного кинематографа регулярно дает бурные всходы. Однако качество плода, его вкусовые и прочие особенности зависят от состояния почвы и от времени, которое стоит на дворе.

Юрий Деточкин из фильма Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966) был романтическим шестидесятником и деньги за угнанные у ворья автомобили перечислял на счета детских домов. Авторы всячески настаивали на обаятельном безумии своего героя, поскольку изначальная оппозиционность фабулы приобретала скандальный оттенок: советский Робин Гуд отказывался доверять не толстопузому английскому шерифу, а родному правосудию, которое и без его сомнительной помощи зорко стояло на страже интересов трудящихся.

Фильм Виктора Сергеева «Гений» (1991) снимался на излете, точнее — на издыхании перестройки. Советское государство как узаконенный факт постепенно исчезало, зато мафия легализовывалась. Диковинное слово «Ленин» для шестилетнего ребенка звучало менее знакомо, чем иностранное слово «рэкет». Соответственно произведена была корректировка на местности. Во-первых, изменился герой: от втянутой в плечи головы, сбивчивой речи и виноватой улыбки Иннокентия Смоктуновского не осталось и следа; герой обрел полноценный и даже победительный облик Александра Абдулова. Во-вторых, «гений» — талантливый физик в прошлом и преуспевающий директор магазина в настоящем — промышлял на принципиально ином техническом уровне: там, где Деточкин подливал подсолнечное масло в замок гаража, новый герой устанавливал хитроумные технические устройства для наблюдения за приватной жизнью клиента, а потом выкачивал деньги из набитого нечестным путем кармана. Герой ловко лавировал между мафией и милицией, однако вылепить из него законченного альтруиста авторы уже не могли и ограничились полумерами: «гений» ни в чем себе не отказывал, но немалые деньги вкладывал в свой (пока еще государственный) овощной магазин, чтобы неимущая бабушка могла купить пучок укропа посвежее и подешевле. Впрочем, эта благотворительность, заявленная в фильме без всякой иронии, уже тогда смотрелась как милый рудимент, привет от старых времен.

Сегодня старые времена окончательно канули в Лету. Государство в принципе перестало существовать, превратившись в мираж. Лавировать между мафией и милицией нет никакой нужды, поскольку всем ясно, что это одно и то же или почти одно и то же. Мода на какую-либо благотворительность прошла... И пробил час господина Барханова, героя фильма Валерия Лонского «Барханов и его телохранитель». В его лице миф о благородном разбойнике окончательно пере-

родился в поговорку «вор у вора дубинку украл».
При этом фильм Лонского отнюдь не порывает с предшествующей традицией. Связь с «Берегись автомобиля», в частности, подчеркнута всеми доступными способами от иронического закадрового комментария и лирической музыки на фоне уличного движения (композитор А.Кролл) до монологов из «Гамлета».
Как и Юрия Деточкина, Барханова толкает на путь преступления социальный протест: «С этой публикой можно только их оружием. Если бы они зарабатывали свои бабки честным путем, я на своем заводе до сих пор бы инженерил». Но фразу эту герой произносит в ресторане, смачно пережевывая мясо — 180 тысяч рублей порция. Бескорыстие явно не входит в число его добродетелей, и потому деньги мафии Барханов ничтоже сумняшеся экспроприирует в свою пользу.
Впрочем, мотив альтруизма в фильме все же присутствует: нынешний Робин Гуд хоть и не раздает награбленное бедным, зато великодушно вовлекает бедных, в лице бывшего одноклассника и неудавшегося актера Алябьева (В.Раков), в свои увлекательные аферы. В начале фильма несчастный Алябьев, замученный женой и нищенской зарплатой, с отчаяния выпрыгивает из окна и падает аккурат в кузов грузовика, на котором едет Барханов, только что хапнувший у рэкетиров чемоданчик с деньгами. Барханов благородно нанимает Алябьева в телохранители, и дальше у них начинается настоящая, то есть «красивая», криминальная, жизнь с «бабками», ресторанами, девочками, стрельбой и погонями... Унылый «положительный» Алябьев удачно оттеняет полнокровного, жизнерадостного Барханова, которого Игорь Бочкин играет с явным аппетитом и любовью к детали: забавно, скажем, наблюдать, как Барханов в «Метрополе» цепляет ножом черную икру из вазочки, намазывает на палец и только потом смачно отправляет в рот.
Автору «Берегись автомобиля» не было нужды дистанцироваться от своего героя в нравственном смысле, он полностью разделял идеалы Юрия Деточкина. Создатель «Гения» хоть и восторгался своим персонажем, все же выказывал сожаление, что столь талантливый человек вынужден подвизаться на криминальном поприще... В «Барханове...» вновь никакой дистанции нет: автор без всяких сомнений предлагает в качестве «героя нашего времени» обаятельного жулика, который дурит других жуликов, выставляемых в качестве антигероев. И в самом деле: ну почему всё им — самодовольным художникам, выставляющим картины с изображением голых задниц, толстомордым мафиози, одной рукой сжимающим сотовый телефон, а другой ласкающим коленки шлюх во время деловой поездки на джипе или на «мерсе», и всем прочим, урвавшим по жирному куску пирога?! Подвиги Барханова и его телохранителя призваны утолить не столько жажду социальной справедливости, сколько чувство социальной зависти. Вспоминается знаменитый вопрос Фаины Раневской: «Против кого сегодня дружите?» Автор «Барханова...» дружит с Бархановым против этих, нынешних...
Однако словно бы стесняясь такой откровенно «социальной» мотивировки событий, автор вводит еще и дополнительный мотив — месть. Месть за дружбана Леню (Г.Назаров) — бархановского напарника, подло убитого врагами где-то в первой трети картины. Правда, мстит Барханов весьма своеобразно: оплакав друга, он не хватается за пистолет и не идет громить мафию врукопашную. Призвав на помощь трех очаровательных дам, Барханов вместе с ними прокручивает «аферу века» — продает шефу мафии (В.Шиловский) фальшивую драгоценность якобы из Алмазного фонда. Заметим, что одна из дам (Л.Удовиченко) погибает при выполнении задания, судьба двух других, если задуматься, также внушает опасения, но это нисколько не омрачает мажорной тональности финала, где Барханов и телохранитель с чемоданчиком, полным «баксов», бодро мчатся в Шереметьево, дабы успеть на самолет, который унесет их в Париж.
История с фальшивым эгретом рассказана в картине с подробной, обстоятельной неспешностью советских телевизионных детективов. Мы узнаем, как шли переговоры с мафией, кто, кого и за сколько хотел перекупить, сколько было сделано копий эгрета, каким образом знаменитого эксперта-ювелира удалось выманить в нужный момент из конторы и заменить своим человеком... Подробнейшим образом рассказана и показана процедура получения «баксов»... Неясным остается только одно: как мафиози, днем с огнем

разыскивающие Алябьева и даже запустившие его фотографию по каналам милиции, умудряются не узнать актера, когда он приходит к ним за деньгами?
Ну да ладно! Подобные нестыковки следует, видимо, отнести на счет эстетики «нашего нового кино», которой В.Лонской также отдает дань в своей картине. Из кооперативного кинематографа эпохи «Штемпов», «Чертовых кукол» и «Мясорубок» позаимствован здесь и собирательный образ мафии — все эти здоровенные тупые «качки» в тренировочных штанах и разноцветных футболках, и стандартные картины «красивой жизни», и очаровательные «ню» с непременным синячком на ляжке; а также залихватское пренебрежение азами профессии, когда в одном кадре герой садится в заднюю дверцу автомобиля, а в следующем выходит уже из передней...
В отличие от визуального ряда, целиком построенного по принципу «дежа вю», оригинальность диалогов в фильме не подлежит сомнению. Где еще можно услышать, чтобы мафиози, сидящие в засаде, разговаривали друг с другом таким образом: «Я верю в случай, как бесплодная девка, не знающая о своем бесплодии, верит: авось пронесет и обойдется без брюха. Так что не ссы, будем ждать». И так далее, и так далее. На протяжении всей картины герои общаются друг с другом на подобном «живописном» языке, представляющем собой немыслимое сочетание разветвленных «интеллигентских» грамматических конструкций и приблатненной лексики.
Однако самое интересное, что зритель ничего этого не замечает. Ему глубоко наплевать и на фабульные нестыковки, и на сомнительность поступков основных персонажей, и на невыносимую фальшь языка. «Барханов...», по слухам, лидирует сегодня на видеорынке отечественных картин. Нынешнего постсоветского человека, видимо, устраивает именно такой рецепт сочетания «старого» и «нового»: ностальгические советские мифы и эстетические штампы доперестроечного кино в этом вареве успешно отбивают сомнительный привкус, мешающий сполна насладиться фирменной идеологией сегодняшнего дня: «Все позволено!» Все позволено как в жизни, так и в кино.

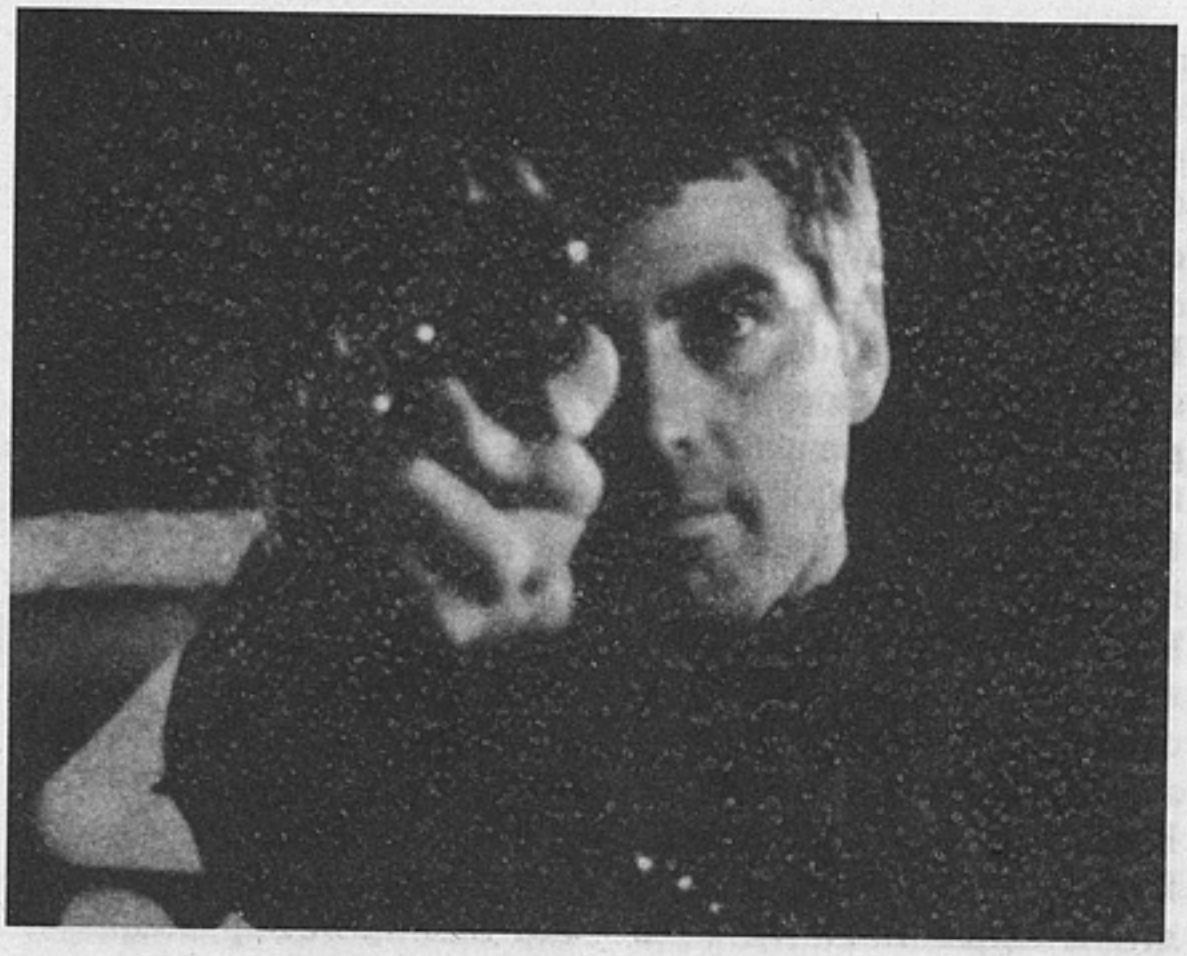
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

С большой дороги

«ШОССЕ» (FREEWAY)
АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР Мэтью Брайт
ОПЕРАТОР Джон Томас
ХУДОЖНИК Памела П.Уорнер
КОМПОЗИТОР Дэнни Элфман
В РОЛЯХ: Рииз Уитерспун, Кифер Сазерленд, Брук Шилдс, Аманда Пламмер и другие
Illusion Entertaiment — Muse Prod.
США
1996

«Шоссе», появившееся в России почти одновременно с началом проката в Америке — сначала в легальной видеокопии, потом на большом экране, — конечно, не лучший фильм 1996 года, но один из самых многообещающих.
В числе развлечений, доступных киноману при чтении отечественной прессы, просмотре киноафиш и корешков кассет, одно из самых интересных — выискивание забавных ошибок и неточностей при переводе, транслитерации и т.д. Учитывая предельную простоту заглавия Freeway, переврать которое почти невозможно, я был приятно обрадован,

увидев на афише фильма «Шоссе» надпись: «Режиссер Шарль Перро».
В этой ошибке есть свой смысл. «Шоссе» действительно может считаться фильмом, снятым по «Красной Шапочке». Корзинка и Бабушка остались на месте, а шапочка заменена юбочкой того же цвета. Соответственно, и Волк (психоаналитик-маньяк с говорящей фамилией Вулвертон) больше интересуется тем, что́ у героини, пятнадцатилетней Ванессы, под юбкой. А у нее и без Волка хватает забот: мать и отчима в очередной раз отправили в тюрьму, а Ванессу собираются отдать приемным родителям, где ее тоже ничего хорошего не ждет. Одна надежда — на Бабушку, которую Красная Шапочка никогда в жизни не видела. И вот она отправляется в путь.
В этом раскладе ролей наиболее примечательным представляется профессия Волка. Важно даже не то, что психоаналитики (от доктора Мабузе до доктора Лектора) — хрестоматийные кинозлодеи и маньяки, а то, что именно психоанализ в XX веке возродил интерес к сказке о Красной Шапочке. Эрик Берн рассматривал классический сюжет в качестве одной из возможных жизненных схем (героиня хочет пасть жертвой насилия и перекладывает решение проблемы на охотников-лесорубов, то есть на других), а французская исследовательница Э.Сиксус видит в сказке прежде всего пример того, как фаллократическое общество пытается лишить женщину свободы выбора — ей следует ходить только одним маршрутом, от родной матери к Бабушке, то есть архетипической Великой Матери, которая и оказывается Серым Волком, «фрейдовским сверх-Я, которое пугает всех женщин — Красных Шапочек, рискнувших исследовать свои заросли без разрешения психоаналитика». Маленькая Красная Шапочка при этой интерпретации оказывается символом маленького красного клитора, самодостаточной и своевольной женской сексуальности.
Нетрудно видеть, что если Нил Джордан, автор предыдущей «экранизации» сказки («В компании волков»), ориентировался скорее на схему Берна (героиня фактически добровольно отдавалась волку-оборотню), то режиссер-дебютант Мэтью Брайт следует логике феминистской схемы, предложенной Сиксус, — не случайно его фильм впервые был показан на прошлогоднем фестивале в Санденсе, где женская тема вообще была очень сильна. Охотники-лесорубы (полицейские) только мешают Ванессе: без них она куда быстрее разобралась бы со своим Волком.
Впрочем, подобная самостоятельность героини лишает сюжет инициационного подтекста (мотив проглоченного заживо — традиционный для обрядов посвящения). Ванесса приходит к концу фильма почти не изменившейся, что, видимо, вообще участь рано повзрослевших «деток»: их цинизм — только оборотная сторона неискоренимого инфантилизма. Все это блестяще сыграла молодая Риз Уитерспун («Страх»), сделавшая Ванессу вульгарной, беззащитной и отчаянной.
Опыт сценариста (фильмы ужасов, комедии, залманкинговская эротика) позволяет Мэтью Брайту поддерживать напряжение на протяжении всего фильма: он не вгоняет действие в жесткие рамки классического сюжета, и поэтому вскоре зритель начинает теряться в догадках, что будет дальше, а зрительницы непроизвольно примеривают на себя красную шапочку героини, вступившей в единоборство с насильником.
Исполнительным продюсером фильма выступил Оливер Стоун, что спровоцировало критику на сопоставление «Шоссе» с «Прирожденными убийцами». Впрочем, по своей эстетике «Шоссе» гораздо ближе к оригинальному Тарантино, чем к его окаменевшей версии: со времен «Криминального чтива» не помню фильма, в котором циничный черный юмор так органично сочетался бы с беспокойством за судьбу героев. Именно в этом прежде всего секрет успеха «Шоссе»; в отличие от создателей многих фильмов, пристроившихся в кильватер Тарантино (в том числе фильмов, делавшихся и при его участии), Брайт культивирует не эстетику живописного насилия и рискованных шуток, а пессимистический взгляд на мир в сочетании с чистой любовью к своим героям. Любовь в этой паре — залог того, что Ванесса останется цела, а пессимизм — того, что финал будет слишком далек от традиционного хэппи энда.



СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Ночь для живых и мертвецов

«ОТ ЗАКАТА ДО РАССВЕТА»
(FROM DUSK TILL DAWN)
АВТОР СЦЕНАРИЯ
Квентин Тарантино (по идее Роберта Курцмана)
РЕЖИССЕР Роберт Родригес
ОПЕРАТОР Гильермо Наварро
ХУДОЖНИК Сесилия Монтиель
КОМПОЗИТОР Грэм Ревелл
В РОЛЯХ: Харви Кейтел, Джордж Клуни, Квентин Тарантино, Джульетт Льюис, Том Савини
Miramax — Dimension Films
США
1995

Любовь к флэшбэкам сыграла с Квентином Тарантино дурную шутку: испробовавший этот прием во всех своих работах (включая оригинальный сценарий «Настоящей любви»), он в очередной раз нарвался на него в жизни. Первый вариант сценария «От заката до рассвета» был написан им в 1990 году по заказу совладельца фирмы спецэффектов Роберта Курцмана, предназначавшего его для своего режиссерского дебюта. Курцману принадлежала основная идея: двое бандитов, пробиваясь в Мексику, в конце концов попадают в притон, наполненный вампирами, и гангстерский фильм в одно мгновение перерастает в хоррор. Молодой Квентин, имевший в своем активе два непоставленных сценария («Настоящая любовь» и «Прирожденные убийцы»), согласился за полторы тысячи долларов оживить эту схему. Написанный им стостраничный сценарий был столь хорош, что Курцман, словно чувствуя угрызения совести, согласился за бесценок поставить спецэффекты в «Бешеных псах». Именно его фирме зрители обязаны отрезанным ухом полицейского.
После успеха «Псов» удача повернулась лицом к Квентину, чего нельзя сказать про мастера спецэффектов: никто из продюсеров так и не захотел выделить деньги на постановку предлагаемого им сценария. Даже слава, пришедшая к его сценаристу, не помогла Курцману: за прошедшие годы текст потребовал доработки, но никто не брался переписывать обладателя «Оскара» 1995 года за лучший сценарий. Выход, однако, нашелся.
Тарантино соблазнил идеей фильма Роберта Родригеса, с которым они закорешились на фестивале в Санденсе и вместе работали над «Четырьмя комнатами». Права были выкуплены у Курцмана, сценарий переделан самим автором, и летом 1995 года фильм был запущен в производство. В утешение за несостоявшийся дебют Курцман получил на откуп все оторванные головы вместе с потоками слизи и крови.
«От заката до рассвета» куда удачнее «Четырех комнат», возможно, благодаря идее Курцмана: едва зритель успевает пресытиться кровавым боевиком в стиле «Прирожденных убийц» и «Отчаянного», как на него обрушивается не менее кровавый ужастик в духе Сэма Рэйми и Джорджа Ромеро. Значим даже выбор актеров — в главных ролях сам Квентин Тарантино (Ричард Гекко), «фирменный» для нового американского кино Харви Кейтел и Джульетт Льюис (Мэлори из «Прирожденных убийц»). Знатоки оценят и исполнение одной из ролей второго плана ветераном «кровавого ужаса» Томом Савини — актером, режиссером римейка «Ночи живых мертвецов» Ромеро и постановщиком спецэффектов (в том числе в фильме друга Тарантино Роджера Эйвери «Убить Зои»).
Впрочем, своей глумливой жестокостью и смакованием

сцен насилия фильм вызвал осуждение блюстителей строгой нравственности, и разразился очередной, хотя и уступающий порожденному «Убийцами», скандал. Скандал, как известно, лучший вид рекламы, и поэтому важнее то, что недовольными остались и многие поклонники Тарантино. Несмотря на попытки автора оживить схематичность персонажей, заложенную в первом варианте сценария, братьям Гекко далеко до Винсента Веги и Миа из «Криминального чтива». Возможно, виной тому диалоги, по-тарантиновски остроумные, но недотягивающие до его признанных шедевров — разговора о массаже стоп и вступительной беседы о Like a Virgin Мадонны в «Бешеных псах». А возможно, что за прошедшие пять лет лучшие идеи Тарантино, задействованные в «От заката до рассвета», уже были реализованы в его собственных фильмах и фильмах, поставленных Тони Скоттом и Оливером Стоуном по его сценариям.

Впрочем, обращение авторов фильма к кровавому ужастику следует признать закономерным и ожидаемым. Хоррор, наряду с боевиком, всегда был излюбленным жанром B movies. Пародии на фильмы о вампирах появлялись всегда (последний пример — «Дракула мертвый и довольный» Мела Брукса), но Родригес и снимает не пародию. Подобно тому как в «Отчаянном» он пытается довести до логического конца стилистику гонконгских картин Джона Ву, во второй половине «От заката до рассвета» Родригес стремится выжать все возможное из сюжета «битвы с кровавыми слизистыми монстрами». Комизм возникает от неимоверной концентрации штампов жанра: чего стоит сцена, когда герои вооружаются презервативами, наполненными святой водой, и многофункциональным крестом, составленным из пистолета с осиновым колом!

Когда Тарантино или Родригес экспериментировали с жанром боевика или вестерна, зритель чувствовал подвох и нервничал, опасаясь, что его лишат привычного хэппи энда. Однако хоррор, особенно категории B, вовсе не предполагает счастливого конца, и, может быть, поэтому при просмотре «От заката до рассвета» почти не чувствуется напряжения — любой финал укладывается в привычную жанровую схему. Как следствие, фильм становится более рыхлым и — неожиданно — не столь стильным, как ожидалось.

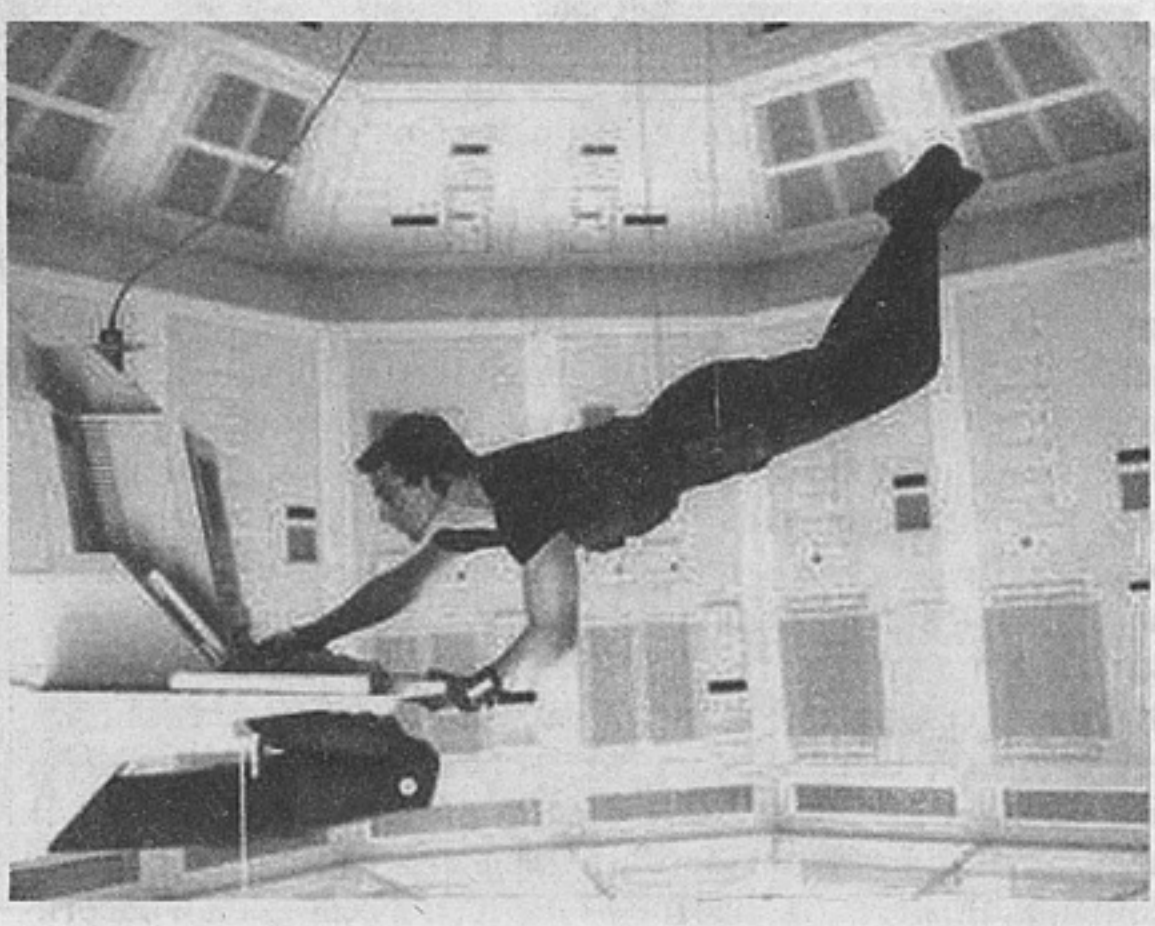
Впрочем, нехватка драйва, присущего «Бешеным псам» и «Криминальному чтиву», позволяет более пристально взглянуть на тарантиновский сценарий и обратить внимание на то, что осталось ранее незамеченным.

Так, например, под вопросом оказывается пресловутая неожиданность сюжетных ходов. Любой зритель, читавший в интервью Тарантино его восторженные отзывы об СВЧ-печах, без труда догадается, что появляющийся в прологе фильма шериф («Ребята, я скажу вам только одно: СВЧ-печь — это редкостное дерьмо») долго не протянет. И правильно: не успеют показаться титры, как ему вышибут мозги.

Как это ни смешно, так и продолжается до самого рассвета. Вся вампирская линия словно нарочито демонстрирует старый тезис вампирологов: вампир у кого ни попадя кровь не сосет, жертва должна сама заслужить свою участь. Так, гибнут: садист-убийца Ричард, священник, отрекшийся от своего сана, и его приемный сын, не сдержавший данной клятвы. Все остальные погибшие так или иначе одержимы кровью и насилием (чего стоит одна только сцена, в которой Том Савини превращается в монстра, когда ветеран рассказывает о том, как вырезал целый взвод вьетконговцев!). В живых остается дочь бывшего пастора и весь фильм одергивавший Ричарда его брат («Я грабитель, но не убийца!»).

Можно было бы подумать, что это стёб или очередное обыгрывание штампов жанра наподобие венчающей фильм ацтекской пирамиды, видимо, пародирующей древнеегипетское происхождение вампиров по Энн Райс. Однако тщательный отбор жертв вовсе не бросается в глаза и даже никак не комментируется — для пародии прием слишком скрыт. К тому же в фильмах категории B вампиры обычно кусают того, кто ближе, а не того, кто хуже. Тот факт, что слова из книги пророка Иезекииля попали в «Криминальное чтиво» из первого варианта сценария «От заката до рассвета», симптоматичен.

Впрочем, и после устранения Иезекииля Тарантино не обошелся без библейских аллюзий (выжившего героя зовут Сеф — Seth, что по-английски отсылает одновременно и к египетскому Сету, и к третьему сыну Адама и Евы — Сифу) и тем самым вписался в большой голливудский стиль с присущим ему замахом на вечное.



ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Миссия выполнена

«МИССИЯ НЕВЫПОЛНИМА»
(MISSION: IMPOSSIBLE)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ Дэвид Коэпп, Роберт Таун, Стивен Заллиан
РЕЖИССЕР Брайан Де Пальма
ОПЕРАТОР Стивен Бурем
ХУДОЖНИК Фредерик Хоул
КОМПОЗИТОР Дэнни Элфман
В РОЛЯХ: Том Круз, Эммануэль Беар, Джон Войт, Жан Рено, Ванесса Редгрейв, Ингеборга Дапкунайте
Paramount Pictures — Cruise/Wagner prod.
США
1996

В первые же минуты фильма рваный восьминотный мотив Лало Шифрина в переложении Адама Клейтона из группы «Ю-Ту» ностальгически погружает в 60-е годы. Лало Шифрин сумел минимальными музыкальными средствами точно передать дух времени. (Еще одно подтверждение замечания Леви-Строса о том, что музыка всегда понятна и непереводима.) Однако этот ностальгический настрой (в основе фильма одноименный телесериал 1966 — 1973 годов) не находит развития в самом фильме. Тот сериал был достаточно бесхитростным жанровым артефактом с характерным для холодной войны манихейским, бело-красным разделением ролей, оппозицией масок «контрразведчик» — «шпион».

Брайан Де Пальма и Том Круз, взяв за основу для своей импровизации историю с похищением файлов из телесериала и перенеся действие в современную посткоммунистическую Восточную Европу, все запутали: персонажи постоянно стягивают латексные маски, и разобраться, кто белый, а кто красный, подчас совершенно невозможно. Причем, в отсутствие явного врага в лице коммунизма, Де Пальма и Круз поставили акцент на выявление врагов в своем стане: фильм оказался переполненным «moles», то есть «кротами» — «внутрисистемными» предателями. Типичный пример из жизни — Эймс. В этом фильме предают практически все, вплоть до возлюбленных.

Сюжет из времен «холодной войны», в котором присутствует весь стандартный жанровый шпионский антураж (типа обмена паролями на парковой скамейке), сдвинутый в современность, сделан, как кубик Рубика, и развертывается в эффектном, напористом жанре экшн. Хотя порой все и тонет в бесконечной перестановке разноцветных элементов «кубика», как будто кто-то постоянно вкалывает в этот самый экнш адреналин в лошадиных дозах.

Впрочем, Де Пальму явно больше интересует стиль и деконструкция жанра, нежели линейная логика триллера. Судя по всему, это очередной образец масскультного постмодернизма, тем более что при отказе от последовательного повествования триллер выглядит похожим на мюзикл 50-х как последовательность драматургически слабо связанных музыкально-хореографических номеров.

Зато на фоне плохо читаемого, перекрученного сюжета бриллиантами сверкают три отлично сделанные погони (в том числе с применением вертолета, прицепленного к скоростному поезду в Евротуннеле) и — гвоздь программы — прекрасно задуманная и осуществленная сцена похищения файла с подвешиванием Круза в защищенной от проникновения шпионов комнате в ЦРУ. Стоит полная тишина (работают датчики, настроенные на шум), и герой не шевелится, ему нельзя волноваться и, следовательно, потеть, потому что повысится температура и

опять-таки сработают уже другие датчики. Появившаяся-таки капелька пота виртуозно режиссером «обыгрывается». Тут сразу вспоминается классика Де Пальмы — напряженная сцена в музее (с участием Энджи Дикенсон) из «Одетого для убийства». Правда, там действо подкреплялось напряженной музыкой Пино Донаджио, в то время как здесь используется «нулевая музыка» — ватная тишина. Также отдельным номером вставлен серфинг Тома Круза по воде взорванного им тысячелитрового аквариума.

Интернациональная команда кинозвезд — от Ингеборги Дапкунайте и Эммануэль Беар до Жана Рено («Леон») и Уинга Реймса («Криминальное чтиво») — работает почти в хореографической слаженности. Ванесса Редгрейв неожиданно забавна в острохарактерной роли нелегального торговца оружием...

Брайан Де Пальма явился идеальным режиссером для этого фильма — мастер постмодерного саспенса лихо разливает старое вино в новые мехи, успешно используя повествовательность в духе 60-х. В конечном счете все это, как ни странно, сильно напоминает фильмы о Джеймсе Бонде («мачизм» плюс «гэджеты»), но, так сказать, без романтизации профессии.

Фильм стал первым опытом Тома Круза в качестве продюсера и находится на втором месте по сборам в 1996 году.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Побег из XXI века

«ПОБЕГ ИЗ ЛОС-АНДЖЕЛЕСА»
(ESCAPE FROM LOS ANGELES)
АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ
Джон Карпентер, Дебра Хилл,
Курт Расселл
РЕЖИССЕР Джон Карпентер
ОПЕРАТОР Гэри Б.Кайбб
ХУДОЖНИК Лоренс Полл
КОМПОЗИТОРЫ Джон Карпентер,
Ширли Уокер
В РОЛЯХ: Курт Расселл,
Стив Бушеми, Питер Фонда
Paramount Pictures — R.Y.S.H.E.R. Entertainment
США
1996

> Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить.
>
> **Ф.М.Достоевский. «Записки из подполья»**

Через пятнадцать лет Джон Карпентер вернулся к сюжету «Побега из Нью-Йорка» — одного из самых своих знаменитых, можно сказать, «культовых» (хотя это слово от частого употребления последнее время как-то девальвировалось), фильмов. Его новая картина называется «Побег из Лос-Анджелеса», и постаревший на пятнадцать лет Курт Расселл играет постаревшего на шестнадцать (теперь действие происходит в 2013 году) одноглазого Змея Плисскина, который, как мы узнаем, получил благодарность спасенного им в Нью-Йорке Президента, но, отвергнув предложение о сотрудничестве со спецслужбами, остался изгоем и сделался самым известным преступником Америки. В свою очередь новым городом-тюрьмой после Нью-Йорка оказался разрушенный (второй раз за кинематографическое лето 1996-го после «Дня независимости») Лос-Анджелес. На

этот раз причиной стало землетрясение, заодно опустившее на дно океана всю территорию Голливуда.
Несмотря на этот «мостик» между двумя фильмами, мы получаем не столько сиквел, сколько почти образцовый римейк. (Кстати, это первый случай в карьере Карпентера-режиссера, когда он вернулся к своей старой ленте: несмотря на многочисленные предложения продолжить «Хэллоуин», его участие в работе над последующими сериями фильма ограничивалось соавторством в написании сценариев и продюсировании.) Злые языки шутили, что Карпентер и его соавтор Дебра Хилл просто переписали свой старый сценарий, изменив Нью-Йорк на Лос-Анджелес, а Президента — на дочку президента и черный ящик с секретным оружием. Действительно, и тут, и там мы имеем город, превращенный в тюрьму, куда под давлением властей отправляется для выполнения миссии, от которой зависит судьба мира, Змей Плисскин. В Лос-Анджелесе, как и в Нью-Йорке, Змея ждут двуличный водитель, местный царек, некогда предавший его старый приятель и еще несколько знакомых эпизодических персонажей. Из первой картины перешли во вторую даже отдельные реплики героя («Зови меня Змеем» в начале фильма и «Моя фамилия Плисскин» в финале). Это звучит комично для зрителей, хорошо помнящих старую ленту Карпентера: Плисскин походит на того бледнолицего из анекдота, который дважды наступает на одни грабли. Закрадывается подозрение, что еще лет через шестнадцать его ждет какой-нибудь «Побег из Вашингтона», а потом «Побег из Чикаго» и так до самой смерти. Циклическая модель жизни: раз в шестнадцать лет отправляться с секретной миссией в очередной город-тюрьму. Так сказать, «Шестнадцатилетие сурка».
«Мы знали, что ты дурак, Плисскин, но не знали, что до такой степени», — как остроумно замечает в финале один из «отрицательных» персонажей.
Подобное беспамятство и/или глупость героя, впрочем, даже симпатичны и могут быть восприняты как признак модной «игры с жанром», тем более что и в первом, и во втором фильмах Карпентер на строгие жанровые правила вообще-то смотрит сквозь пальцы.
Наиболее бросающийся в глаза момент — отсутствие героини-возлюбленной: стоит только появиться хорошенькой девушке, симпатизирующей Плисскину, как ее тут же подстреливают. В 90-е годы это выглядит уже стёбом в стиле Тарантино.
Впрочем, с точки зрения игры с жанром, гораздо интереснее то, что происходит с фигурой главного героя. Уже в «Побеге из Нью-Йорка» Плисскин напоминал не традиционного героя боевика «без страха и упрека», а попавшего в будущее персонажа вестернов Сержо Леоне: смелого и свободного, беспринципного и циничного. По своей сути он наемник, а не солдат; преступник, а не борец с преступностью; анархист, а не охранитель. Популярность такого рода фигуры, с одной стороны, связана с американским культом индивидуализма, а с другой — с возможностью изящного парадокса, когда асоциальный тип на поверку оказывается лучше и благороднее «положительных» граждан. Только он способен покарать зло (в вестерне или гангстерском фильме) и спасти мир (в фантастике).
Сравнительно свежий пример героя такого типа — Джонни Мнемоник, которому, в общем-то, наплевать на человечество, но только благодаря ему все разрешается ко всеобщему благу. Известно: работая на контрасте, можно добиться большего эффекта.
Карпентер еще в первом «Побеге...» понял, что эстетическая привлекательность подобного персонажа — нравственно амбивалентного, хотя и вызывающего зрительскую симпатию — никак не связана с положительной миссией, им выполняемой. Поэтому в финале «Побега из Нью-Йорка» Плисскин выбрасывает кассету с речью Президента о новом ядерном оружии, которая якобы могла предотвратить третью мировую войну между США и СССР. Пафос подобного человеконенавистнического финала, правда, снимался вопросами типа: «Почему нельзя сказать то же своими словами, без всякой кассеты?» или «Неужели советская разведка не знает о новом оружии и без этого?».
Хотя аморальные и асоциальные герои пользовались симпатиями американского кинематографа с давних пор, до недавнего времени в обязательную программу входило наказание, которое в той или иной форме настигало их в финале. 90-е годы нарушили это жесткое правило —

и тут Змей Плисскин пришелся ко двору.
Во время своего второго пришествия он не ограничивается уничтожением одной кассеты, а выключает электричество на всей Земле, тем самым отбрасывая цивилизацию «на пятьсот лет назад». Асоциальный герой-индивидуалист поворачивается к зрителю другим лицом — лицом безумца, стремящегося уничтожить мир. Но при этом не теряет ни своей привлекательности, ни симпатий зрителя.
Конечно, чтобы добиться такого неожиданного эффекта, Карпентеру приходится на протяжении всего фильма объяснять, что цивилизация образца 2013 года не заслуживает другой участи, кроме как быть уничтоженной. Во-первых, столицу США перенесли из Вашингтона в родной город очередного президента, во-вторых, со свободами покончено раз и навсегда: теперь уж не просто проституток, гомосексуалистов и прочих сомнительных элементов ссылают в город-тюрьму Лос-Анджелес, но и прочим гражданам запрещено ругаться матом и — до этого не додумался даже Оруэлл! — курить. Не случайно первое, что делает Плисскин в наступивших сумерках цивилизации, — закуривает. (См. эпиграф из Достоевского.)

Впрочем, возможно, дело в том, что в конце концов Плисскин избавился от своей странной амнезии и, вспомнив, что шестнадцать лет назад уже был в подобной передряге, решил подстраховаться, не дожидаясь 2029 года. Его можно понять. Да и зритель не очень жалеет этот далекий прекрасный мир: все-таки Голливуд был лучшей частью современной цивилизации и, если его все равно затопило, глупо скорбеть обо всем остальном.

(095) 2152088
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ «ИК»

СЕРГЕЙ ЛАЗАРУК

Диалог кинокультур

О конференции стран — членов Совета Европы по вопросу «Европейское кино: общее будущее»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Л.ДОНЕЦ

Людмила Донец. Что такое Совет Европы, если доходчиво объяснить самым некомпетентным?

Сергей Лазарук. Это европейская межправительственная организация, которая преследует три цели. Первая цель — защита и укрепление плюралистической демократии, прав человека. Вторая — поиски решения проблем, стоящих перед европейским обществом. И третья — содействие формированию подлинной европейской культурной идентичности. Совет Европы существует с 5 мая 1949 года. Его учредили десять стран, а сегодня их сорок четыре. Любое европейское государство может стать членом Совета Европы при условии, что оно признаёт принципы верховенства закона и гарантирует каждому, находящемуся под его юрисдикцией, пользование основными правами и свободами. Так записано в документах Совета Европы.

Россия была принята в Совет в прошлом году. В нем уже представлены и республики Балтии, и Украина, и Молдавия. Белоруссия получила статус наблюдателя. Вскоре будут приняты Азербайджан, Армения и Грузия.

Л.Донец. Значит, первая задача Совета Европы — государственная, вторая — общественная, третья — культурная. Именно то, что нас, собственно, и волнует.

С.Лазарук. Да. Совет существует для выработки совместных решений в масштабе Европы и регулярно организует конференции министров. Вопросам культуры за всю историю Совета Европы было посвящено восемь специальных конференций.

Л.Донец. Всего восемь с 1949 года?

Сергей Лазарук — киновед, кандидат искусствоведения, заместитель председателя Госкино РФ.

С.Лазарук. Это зависит от того, когда возникает блок насущных вопросов, решение которых зависит от всех стран — членов Совета. Именно эта, восьмая конференция министров культуры (состоявшаяся в октябре прошлого года) впервые за всю достаточно долгую историю организации поставила специальный вопрос о кино, о сохранении европейского кинематографического пространства. В повестке дня обсуждались три главных направления: производство и прокат, архивы, молодое поколение.

Два года назад была принята конвенция о кинематографической копродукции в Европе. Заранее проводились консультации, потом был подготовлен документ, и министры культуры или кинематографии (в зависимости от страны) подписали эту конвенцию. От нас ее подписал Армен Николаевич Медведев.

Л.Донец. То есть Россия будет вкладывать деньги и всячески способствовать общеевропейским инициативам в кинематографе?

С.Лазарук. Да. Деятельность Совета направлена на то, чтобы разработать документы, которые впоследствии послужат основой для соответствующих изменений в законодательстве государств, входящих в Совет Европы. Изучается и анализируется опыт каждой страны, и все позитивное рекомендуется для всех участников Совета. Более того, документы и рекомендации могут подписывать и выполнять не только члены Совета Европы, а любая другая страна, которая разделяет эти идеи. Не случайно на конференции присутствовали специалисты из США, Канады и Израиля. Представители этих государств обычно всегда принимают участие в качестве наблюдателей и, как правило, подписывают совместные конвенции Совета.

Л.Донец. А почему именно сейчас Совет Европы рассматривал проблему кинематографа? Это связано с недавним столетием кино?

С.Лазарук. Отчасти. Но главная причина в сложной ситуации, в которой сегодня оказалось европейское кинопроизводство: практически во всех государствах оно упало. По количеству произведенных в Европе фильмов 1994 год был самым низким за весь послевоенный период. Можно назвать, наверное, три-четыре страны, где кинопроизводство увеличилось.

Л.Донец. Есть и такие?

С.Лазарук. К примеру, Ирландия. Но если брать ведущие европейские страны, такие как Франция, Испания, Италия, то кинопроизводство здесь тоже снизилось. Причем не на десять даже процентов, а на двадцать и больше.

Л.Донец. С чем это связано? С тем, что сегодня кино не так популярно или просто нет денег на производство?

С.Лазарук. В первую очередь, конечно, с недостатком финансирования. Кино стало слишком дорогим. Современный фильм стоит почти столько, сколько раньше стоили два-три.

В Европе финансирование кино, как правило, осуществляется не столько даже через министерства культуры, сколько через специально создаваемые при них кинематографические фонды. Сейчас нет таких государств, которые брали бы на себя стопроцентное субсидирование кинопроизводства. Обычно эти цифры колеблются от десяти до семидесяти процентов в той или иной стране и в зависимости от того или иного кинопроекта. Все понимают, что в прокате европейские фильмы не оправдываются, что все равно люди ходят на американские.

Лишь во Франции и Нидерландах американская продукция заполняет менее половины проката. В восьми странах фильмы США — это две трети проката. В остальных от семидесяти пяти до восьмидесяти пяти процентов. И все же на конференции говорилось о том, что не следует только вопить: «Америка душит кинематограф Европы», а нужно конкурировать с американскими картинами. Не сетовать на «американское засилие», а думать о государственной поддержке национальных европейских кинематографий. И тогда уже сами зрители решат, что им смотреть.

Если говорить о практике копродукции, то в Европе есть три страны, где она значительно развита. Это Великобритания, Франция и Германия, которые даже являют собой некий тройственный союз, часто снимают на совместные деньги.

Есть такой «Евримаж-фонд», который был создан при Совете Европы несколько лет назад для финансирования совместных

постановок. Каждая европейская страна перечисляет в него определенную — и весьма значительную — сумму денег, и потом любой ее гражданин, продюсер или режиссер, может обратиться в фонд для получения дополнительных денег на совместную постановку. Кто-то может сказать, что лучше вкладывать деньги в собственное национальное кинопроизводство, а не перечислять в «Евримаж», потому что фонд диктует свою собственную политику. Не случайно англичане, к примеру, заявили о выходе из него, потому что, с их точки зрения, руководители фонда не учитывали их национальный интерес.

Мы тоже можем стать заложниками того, что какой-то самозванец-одиночка обратится в «Евримаж» и деньги дадут именно ему, а не режиссеру, которого действительно нужно продвигать. Но тем не менее мы никуда от этого не уйдем. Не случайно сейчас стоит вопрос о создании фонда «Евримаж-2». Это предложили нескольким странам, которые на сегодняшний момент не имеют возможности перечислять в фонд большие деньги, как это делают Франция, Великобритания. В «Евримаж-2», где взнос предполагается намного меньший, могли бы войти Россия, Болгария и несколько других стран. Более того, есть даже идея, чтобы и штаб-квартира этого фонда находилась на территории России. Потому что не секрет: кто возглавляет тот или иной фонд, у того и приоритет. (Правда, существует ротация между странами.) И если мы участвуем в этом фонде, то намного упрощаются проблемы таможенные, паспортные и многие другие. Что греха таить, до сих пор наши снимают за рубежом без какой-то юридической защиты, хорошей страховки — всего, что принято в нормальных, цивилизованных кинематографических странах.

Л.Донец. Значит, эта конференция министров культуры в Совете Европы подстегивает государства уделять больше внимания европейскому кинематографу?

С.Лазарук. Да, своему национальному и, безусловно, общеевропейскому. Надо сказать, что не было ни одного человека, который сказал бы, что в его стране все нормально в плане участия правительства в кинематографических делах. Где-то лучше с прокатом, где-то — с архивами, где-то очень хорошо со школами, с киномолодежью, с детским кино (как в Дании, Норвегии, Чехии, Словакии). Но в целом ситуация в национальных кинематографиях не такая благополучная, какой была еще несколько лет назад.

Согласно классификации, принятой в Совете Европы, существуют четыре группы стран — по количеству реально действующих продюсеров. В первую входят Испания (где работают порядка шестидесяти продюсеров), Англия и Германия (около семидесяти), Италия (сто), Франция (сто девяносто). Здесь учитываются именно те, кто снимает полнометражные художественные фильмы.

Вторая группа — страны, где активно действуют от одиннадцати до пятидесяти кинопредпринимателей: Турция, Норвегия, Дания, Швейцария, Нидерланды, Бельгия, Швеция, Австрия и Финляндия.

Третья группа стран — Кипр, Ирландия, Люксембург, Словения, где работают от одного до пяти продюсеров.

И есть четвертая группа стран, где только начинается развитие самого понятия продюсерства, где кинопредприниматели — вне зависимости от их числа — делают только первые шаги, как в Эстонии, Латвии, Литве, Греции, Венгрии, Румынии, Болгарии, Чехии и Словакии, Польше и России. (В России, по подсчетам Совета Европы, в 1995 году заявили о себе шестьдесят активных продюсеров.) Это «группа особого риска», неустоявшаяся.

Кроме того, классифицированы четыре группы стран по производству фильмов. Первая группа — те, которые в год выпускают больше сорока фильмов (Испания, Германия, Великобритания, Италия, Франция и Россия. Россия шла отдельной строкой, ибо точное количество фильмов у нас подсчитать невозможно: плюс-минус десять). Надо сказать, что кинопроизводство снизилось во всех этих странах, за исключением Великобритании, где в 1995 году было снято на десять картин больше, чем в 1994-м.

Вторая группа стран — те, которые в 1995 году произвели от двадцати одного до сорока фильмов: Польша, Австрия, Швеция, Турция и Швейцария. Третья — стра-

ны с достаточно низким уровнем производства, от десяти до двадцати картин: Финляндия, Норвегия, Венгрия, Португалия, Бельгия, Голландия, Греция, Ирландия, Дания, Румыния и Чехия. И последняя группа — страны, в которых снимается не больше пяти фильмов в год: Кипр, Исландия, Люксембург, Эстония, Латвия, Литва, Словения, Словакия, Болгария.

Иначе говоря, положение почти везде тревожное, на что и обращают внимание все эти классификации.

Л.Донец. Где проходила конференция? Каков был дневник работы?

С.Лазарук. Это было в Будапеште и, надо сказать, не случайно. Венгрия — пожалуй, единственная европейская страна из бывшего социалистического блока, в которой кинобизнес сегодня находится в привилегированном положении. В Венгрии люди ходят в кинотеатры. Кинопроизводство в стране за последний год тоже увеличилось, это одна из немногих европейских стран с положительными показателями.

Нас водили в национальные музеи и в театры, и по всему было видно, что за последние десять лет, несмотря на жуткую ситуацию — изменение социально-экономической формации, — в которую попали все бывшие социалистические страны, венгры сделали потрясающий рывок. Театры, музеи — везде произошло современное переоснащение, всюду вложено очень много денег в реставрацию культурных ценностей. Они вправе этим гордиться.

Мы попали в Будапешт в период 40-летия трагических событий 1956 года. В газетах было много публикаций о 56-м, в тех местах, где шли бои, стояли цветы, но к нам было очень ровное, внимательное, уважительное отношение — никакой антирусской истерии. Прошлое для них — именно прошлое.

В Венгрии осуществлен большой проект «Будапештский кинопрокат». Там полностью переоснащены, перестроены все ведущие столичные кинотеатры. И, в отличие от нас, венгры оставили их в государственной, муниципальной, а не частной собственности.

Л.Донец. В кинотеатрах нет продажи мехов или машин?

С.Лазарук. Нет, нет, там кинотеатры сделаны потрясающе. Как правило, несколько кинозалов, есть специальные библиотеки и читальные залы, кафе, уголки для отдыха, вы практически можете провести в кинотеатре весь день.

Мы посмотрели последнюю картину Иштвана Сабо «Секрет Оффенбаха». Фильм транслировался в кинотеатр из Парижа через спутниковую систему. Технология сейчас такова, что качество проекции превосходно. А экран большой, шесть на восемь метров, и нет никакого «зерна». Поразительно! Венгры вложили деньги даже не в сегодняшний, а в завтрашний день кинематографа. Сейчас такого уровня кинотеатры есть только в Париже и в Лондоне. Более того, в Венгрии есть проект «Альфа TV» — речь идет об общеевропейском спутниковом телевидении, об обмене информацией через спутниковую связь. При этом для своих программ венгры взяли два языка — английский и русский, они понимают, что большому региону, куда кроме России войдут и страны Балтии, и Украина, и Белоруссия, понадобится русский язык.

В Венгрии все время думают о перспективах, что чувствуется во всем, хотя и там жизнь для многих не самая легкая. Но тем не менее государство находит средства для крупных проектов, связанных с кинокультурой. Правда, не только собственное государство. Венгрия — одна из немногих стран, которые более других финансируются разного рода европейскими и мировыми фондами.

Л.Донец. А что на конференции вызывало наибольший интерес?

С.Лазарук. Конечно, интересны были выступления представителей тех стран, где с экономикой не так плохо. Министр культуры Ирландии рассказывал, что у них за последнее время кинопроизводство увеличилось в пять или в шесть раз. Этот ирландец так зажигательно говорил, что я прошептал своему соседу из Сан-Марино: «Ему надо было быть священником». А тот мне: «Да они там все священники». Очень активны были представители Ватикана, просто удивительно. Они по каждой мелочи давали свою оценку.

Л.Донец. А исконно кинематографические страны?

С.Лазарук. Дельные вещи, которые вошли в

итоговый документ, предлагал как раз министр культуры Венгрии. Он был сопредседателем этого высокого собрания, а вторым сопредседателем был министр культуры Латвии. Кстати, выпускник ВГИКа.

Конечно, самые большие делегации приехали из Франции, Германии, Великобритании, Турции. И эксперты, и помощники. Чувствовалось, что инфраструктура их государственных фондов по вопросам кино очень развита. Они-то фактически готовили все заключительные документы.

Л.Донец. Чей опыт показался самым насущным?

С.Лазарук. Французский. Я думаю, что мы вскоре пойдем по тому же пути. Во Франции очень своеобразное финансирование проектов — в несколько ступеней. Но тем не менее основными деньгами располагает Национальный киноцентр — это наиболее развитая структура. Любопытна и канадская практика финансирования национального кинопроизводства. Не случайно канадцам все время давали слово: считается, что их опыт очень полезен.

Что происходит сегодня в российском кинопроизводстве, никто толком не знает. Другое дело, не многих это беспокоит, по большому счету каждый занят прежде всего своими делами. Но всех все же волнует вопрос об авторских правах в России, проблема видеопиратства и, в целом, законодательства. В последнее время мало-мальски что-то сдвинулось с мертвой точки, ибо в Думе прошел закон о кино. На конференции это было принято к сведению.

Л.Донец. А были ли на конференции споры?

С.Лазарук. Только по поводу прибалтийских архивов в Госфильмофонде России.

Министры культуры Латвии, Литвы, Эстонии потребовали немедленного возвращения фильмов, которые были созданы в их республиках в период «советской оккупации». Но в свое время прошла Иссык-Кульская конференция, представители этих стран там тоже были, и они согласились с тем, что есть одна общая коллекция кинофильмов несуществующего государства СССР, хранящаяся в Госфильмофонде России. Все права и полномочия были переданы России. И все подписали это соглашение.

Конечно, со временем все забывается, и могла завариться каша, но после выступления нашей делегации конференция рекомендовала решить данную проблему на уровне двусторонних взаимоотношений и контактов, чтобы не было свар на европейском уровне.

Вообще же Совет Европы осуществляет протекционистскую политику поддержки государственных и негосударственных киноархивов, которые сохраняют европейский кинематографический генофонд. Речь идет о том, что необходимо создать такие условия, чтобы авторы сами были заинтересованы сдавать в архивы исходные материалы своих фильмов, которые будут сохранены для последующих поколений. При этом обеспечивается равный, нормальный доступ к этим кинематографическим сокровищам.

В этом смысле интересен опыт Германии. Сами немцы всегда подчеркивают, что они в течение многих лет создали очень хорошую кинолетопись. Немецкий министр говорил на конференции: «Мы гордимся своими архивами, где всегда можно легко получить любую информацию». Причем имеется в виду не игровой кинематограф, чем гордятся французы, а именно хроникально-документальный. Каждая теле- и кинокомпания Германии имеет свои собственные архивы. На сегодняшний момент они уже завершили картотечное и теперь осуществляют компьютерное описание хранящегося материала.

Третий важный вопрос, который обсуждался на конференции, — молодое поколение в кино. Это то, на чем европейцы просто помешаны, и справедливо. Неоднократно цитировалось высказывание Жана Кокто, что ребенку должны быть обеспечены три вещи: черная доска, учебник и движущееся изображение. Отмечалось, что без привлечения молодежи в кино у самого кинематографа нет будущего. Все считают, что необходимо обеспечить практически свободный доступ к европейским кинематографическим ценностям. Нужны бесплатные киносеансы, необходимы профессиональные киношколы, для которых разработаны серьезные специальные программы, знакомящие молодежь с европейским кинематографическим наследием.

У ВГИКа (сначала в Советском Союзе,

потом в России) хороший опыт именно государственного кинообразования. В Европе это знают. Но там, как правило, много киношкол, это у нас две-три школы было на весь Союз. А, скажем, в той же Англии сорок восемь, и больше половины из них — государственные. Понимаете? Во Франции тоже десяток.

Самое обидное, что мы в последнее время фактически сами себя вытеснили из международного пространства. Отчасти по глупости, отчасти по бедности... Поэтому о нас как о кинематографической державе стали постепенно забывать.

Сейчас получается так, что на всех кинорынках, фестивалях Россию, как правило, представляют один-два продюсера, а наше государство как кинематографическое сообщество отсутствует. Каждый решает свои сиюминутные проблемы. А ведь, конечно же, к подобным масштабным европейским конференциям, когда на таком уровне между государствами решаются вопросы о будущем кинематографа, нужно готовить специальную справочную литературу, каталоги, чтобы все знали, что мы существуем.

Тем более что и интерес к нашему кино есть. Представители всех бывших соцстран, я уже не говорю про СНГ, просто умоляли помочь организовать у них Неделю российского кино. Люди соскучились по российскому кинематографу. И не случайно по телевидению там в основном показывают старые советские картины, и народ их смотрит с удовольствием. Кстати, когда А.Н.Медведев летом прошлого года присутствовал на Неделе российского кино в Эстонии, ему сказали: «Мы не ожидали, что народ будет валом валить на российские фильмы».

Л.Донец. Разговор шел не только о копродукции, но и об общих духовных ценностях?

С.Лазарук. Этот разговор опять же прежде всего связан с засилием американского кино. У англичан самая сложная ситуация. О чем бы они ни говорили, все упиралось во взаимоотношения с Америкой, потому что сходство языков для них опасно. Они говорят, что сейчас стала невыносимой миграция творческих кадров из Англии в Америку и наоборот.

Но у них положение изменилось в лучшую сторону после того, как появился Четвертый канал Британского телевидения, который субсидирует независимые малобюджетные и среднебюджетные картины. Раньше как было? В кинотеатры, хотя и было введено квотирование, народ почти не ходил. Сейчас же национальные картины демонстрируются по Четвертому каналу, который даже стал приносить прибыль, потому что народ смотрит его программы. И производство у них чуть-чуть поднялось. Они очень этим горды.

Л.Донец. В каких странах Европы национальные картины пользуются таким же спросом?

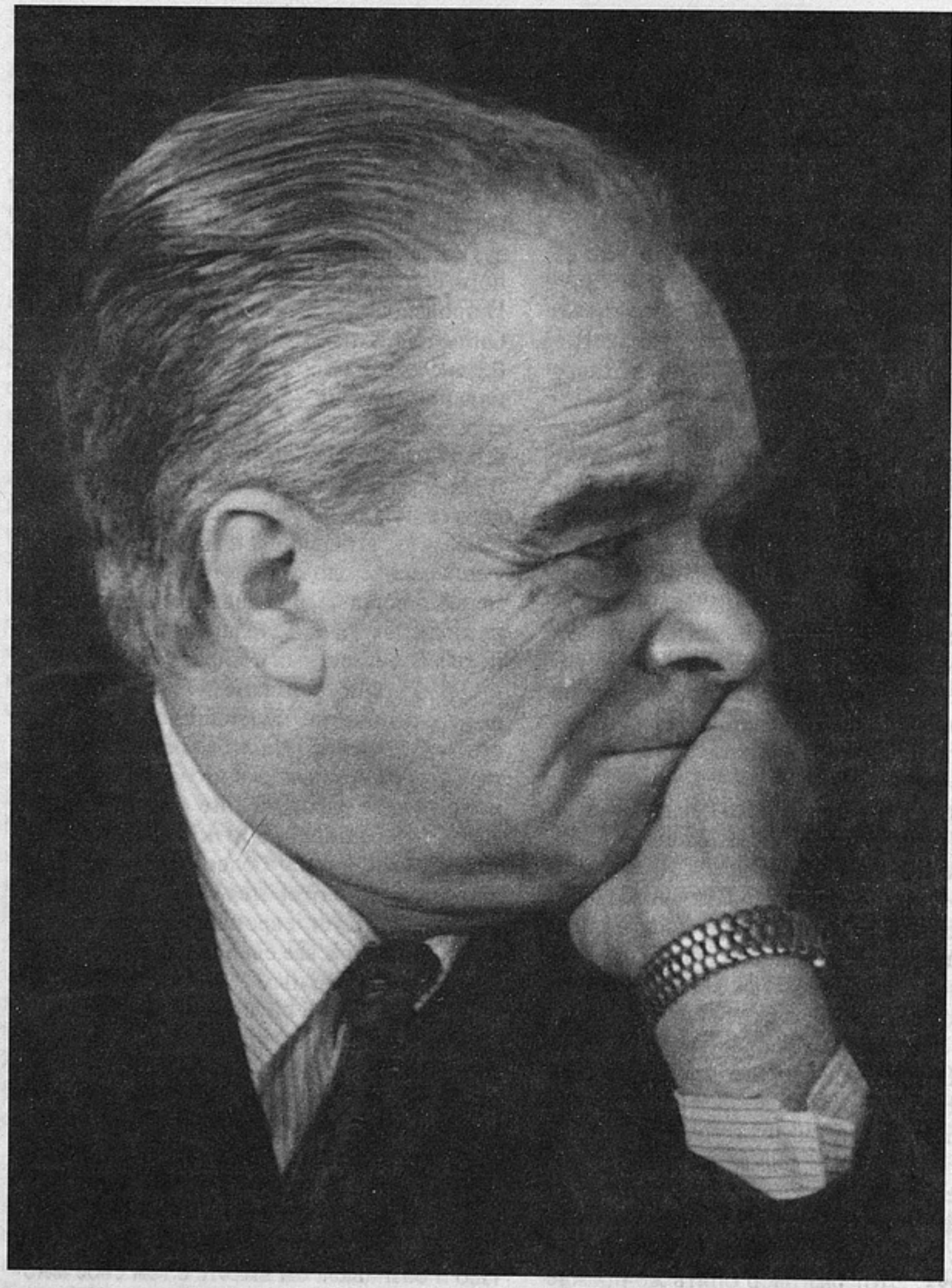
С.Лазарук. Во Франции, в Италии.

Л.Донец. Но в Италии ведь почти не осталось гениев.

С.Лазарук. Итальянцы и говорят о том, что у них сейчас сложная ситуация, но тем не менее появилась большая плеяда молодых режиссеров, очень талантливых, правда, пока малоизвестных в мире.

В Европе понятие «кинематограф» входит в понятие «аудиовизуальные средства». И впервые за долгое время Совет Европы рассматривал именно кино, совместное будущее европейского cinema. Теперь европейцы поняли, что к кинематографу следует относиться более бережно, более внимательно. Готовится конвенция, которая рекомендует европейским государствам приравнять все европейские фильмы к своим национальным.

Но говоря об обустройстве общеевропейского кинематографического дома, о совместном кинобудущем, каждый из участников конференции подчеркивал и необходимость сохранить национальные особенности своего кинематографа, который не должен оказаться просто кирпичом в общем здании. Важно, чтобы европейская киноиндустрия имела единую стратегию и сознавала бы вместе с тем свое многообразие.



Марк Донской

ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО

Жизнь как жанр

Алеша Пешков — Максим Горький — Марк Донской

В 1906 году, во время пребывания в Америке, Горький окончательно решает «взяться за автобиографию»[1]. Посетила эта идея его раньше, в 1893 году, но начал он писать лишь спустя почти два десятилетия, в 1912 году, завершив работу через десять лет. Так родилась автобиографическая трилогия — центральное произведение в творческой биографии Горького, известное каждому человеку в Советской России с детства (она была введена в школьные программы 4-го класса). А в 1938 — 1940 годах режиссер Марк Донской осуществляет экранизацию трилогии, оказавшую глубокое влияние на мировой кинематограф.

Следует учитывать, что первые две части горьковской трилогии создавались в «эпоху реакции», после первой русской революции; третья часть — после Октябрьской революции; наконец, кинотрилогия Марка Донского создавалась в новую, постреволюционную, советскую эпоху, в эпоху сталинской революции. «Социальный заказ» также, разумеется, менялся, каждый раз отбирая жанры для биомифологии. Неизменной оставалась общая культурная ситуация, которую остро почувствовал Осип Мандельштам: «Мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают», в результате люди оказываются «выброшенными из своих биографий,

[1] Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 13. М., 1951, с.641.

«Детство Горького». Алеша Пешков — А.Лярский

как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения»[2]. Именно «человек без биографии», человек вне истории (а биография — это и есть история) оказался и главным персонажем, и главным «заказчиком», и главным «трансформатором» биожанров. Поиск жанровых форм был в этом смысле поиском «угла отражения».

Горького отличала потребность в постоянном самоописании. Можно сказать, что он писал автобиографию всю свою жизнь. Речь идет, разумеется, не только о собственно автобиографических текстах, но о его творчестве в целом. Наиболее интенсивный период работы над автобиографией приходится на самый кризисный период жизни писателя. С 1912 по 1925 год автобиографические произведения занимают в его творчестве центральное место. Это и позволило В.Шкловскому сказать, что Горький все время «рассказывает свою биографию».

Автобиография — центральное событие горьковского творчества. *Другой* Горького — это всегда в значительной мере он сам. Горький писал только о том, что знал, потому и в его эстетике решающее место отводится «знанию жизни». Фактически все горьковские персонажи, все эти челкаши и коноваловы, достигаевы и булычовы, гордеевы и кожемякины, железновы и окуровцы, артамоновы и самгины, обитатели ночлежек и рабочие-подпольщики, весь этот пестрый, безжалостный, суматошный, крикливо «философский» горьковский мир — лишь воспоминания «детства, отрочества и юности». Автобиография объясняет и пролеткультовские фантазии Горького — человека, остро чувствовавшего недостаток собственной культуры, знавшего тяжесть выхода из низов, и его активность по «собиранию литературных сил» и «литературного наследия», помощи интеллигенции и «самоучкам», его неприязнь к русской деревне. Автобиография объясняет многое.

Не ошибемся, если скажем, что она объясняет все.

Но точно так же, как автобиография объясняет горьковское художество и его со-

[2] Мандельштам О. Конец романа. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1990, с. 203 — 204.

циальную позицию, так и сама она должна быть объяснена как факт «художественной прозы» Горького: подобно тому как Другой есть всегда часть горьковского Я, так и его Я всегда во многом Другой. В период кризиса Горький стал писать иначе. Автобиография является результатом этой инаковости. Не больше, но и не меньше.

В автобиографии (здесь и далее мы говорим о горьковской трилогии «Детство», «В людях» и «Мои университеты») сфокусирован, наконец, сам горьковский метод письма. Она доказывает, что Горький обладал поразительной памятью. Это основа горьковского реализма. Но будучи протестантом по характеру (важнейшая самохарактеристика в «Моих университетах»: «Я очень рано понял, что человека создает его сопротивление окружающей среде»[3]), Горький оказался одним из самых ярких мифологов «эпохи войн и революций». Как известно, именно из этой смеси — «тотального реализма» и «революционного романтизма» — рождался соцреализм, у истоков которого и стоял Горький.

Горьковская автобиографическая трилогия имела своих предшественников в русской литературе. Среди них наиболее известны автобиографические произведения С.Аксакова, Л.Толстого, Н.Гарина-Михайловского, В.Короленко. Ставя в центр повествования ребенка, через восприятие которого раскрывался окружающий его мир, авторы решали, разумеется, свои художественные и идеологические задачи. Задачи эти часто и сегодня не вполне ясны. Если марксистская критика объясняла такого рода «центростремительность» автобиографических произведений XIX века эгоцентризмом «буржуазного романа», то формалистская, напротив, видела здесь «отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра» (Б.Эйхенбаум). В отличие от марксистов, формалисты, впрочем, подошли к объяснению самой жанровой природы как биографии, так и автобиографии. Они показали, что монологизм есть величина постоянная в автобиографии. Столь же постоянной оставалась в русской традиции «объективность» (через героя) повествования. Горький сделал эту величину переменной. Если на первом плане в автобиографии традиционно находился сам субъект повествования в годы его «детства, отрочества, юности», даже будучи объектом авторского описания, то теперь субъект не только исчез с переднего плана, но сам превратился в функцию.

Современники, однако, не оценили горьковское новаторство: «Детство», — писал Горькому М.Пришвин в 1915 году, — очень хорошая книга, но все-таки половина того, что нужно: не хватает в ней самого мальчика Пешкова»[4]. Пришвин был воспитан на традиции: у Толстого, Аксакова, Гарина-Михайловского дистанция между ребенком и рассказчиком обозначена вполне определенно. Горький не просто «размывает» эту дистанцию, но почти полностью «замещает» ребенка. Соответственно, и «службы» Алеши Пешкова — лишь повод для создания «очерков нравов», все новых и новых портретов, в конце концов сливающихся в тот самый «эпический образ России, русской народной жизни», который и был столь дорог советской критике, подчеркивавшей «достоверность картины».

«Достоверность» имела между тем принципиально новое для автобиографического жанра измерение. В основе горьковской автобиографии лежит принцип безусловно антиавтобиографический. Прежде всего речь идет об антируссоизме Горького. Отношения Горького с Руссо складывались сложно (достаточно обратиться к «Исповеди» Горького, чтобы увидеть то влияние, которое оказал на него Руссо), пока не вылились в открытую полемику в горьковской «Истории молодого человека», где автор выступил против индивидуализма, против идеи «гения, не нуждающегося в опыте», против «независимости» индивида от влияний класса и условий эпохи, против культа «социального одиночества», против идеи «исключительной личности» как таковой. Горький назвал Руссо «самым талантливым апостолом индивидуализма». Все это не могло не отразиться впоследствии в горьковской трилогии: в автобиографии под сомнение было поставлено «авто».

Выход Горького за пределы жанровой традиции советская критика объясняла

[3] Горький М. Мои университеты. Собр. соч. в 16-ти т., т. 9. М., 1979, с. 308.
[4] Цит. по: Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — Лит. наследство, т. 70. М., 1963, с. 323.

«социальной направленностью творчества М.Горького как пролетарского художника»: «Короткую автобиографическую повесть детской жизни, бедной событиями и яркими впечатлениями, он сумел превратить в изумительную, социально значимую картину одной из эпох русской исторической жизни» — этот комплимент В.Десницкого выглядит сомнительным. Было бы вернее сказать, что Горький, по своему обыкновению, написал биографию. Подобно биографиям Артамоновых, Гордеевых или Коноваловых. Установка на описание «не себя» совершенно отчетлива в горьковской автобиографии: «Началась и потекла со страшной быстротой густая, пестрая, невыразимо странная жизнь. Она вспоминается мне, как суровая сказка, хорошо рассказанная добрым, но мучительно правдивым гением. Теперь, оживляя прошлое, я сам порою с трудом верю, что все было именно так, как было, и многое хочется оспорить, отвергнуть, — слишком обильна жестокостью темная жизнь «неумного племени».

Но правда выше жалости, и ведь не про себя я рассказываю, а про тот тесный, душный круг жутких впечатлений, в котором жил — да и по сей день живет — простой русский человек»[5]. «Не про себя я рассказываю» — структурный принцип горьковского повествования «о себе».

В том, что Горький писал «художественную прозу», утверждая, что пишет автобиографию, легко убедиться, сравнив «Детство» с наброском 1893 года «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца». Когда Горький взялся за написание автобиографии, наброска этого у него под рукой не было, но совпадения эпизодов, наблюдений и даже отдельных выражений говорят не только о поразительной памяти, но больше о том, насколько Горький беллетризировал фабулу своей жизни. Лишь один пример: как известно, наиболее запоминающимся образом «Детства» явился образ Бабушки. Ее поэтизация в «Детстве» восхитила современников Горького, так же как и ее «славные» сказки, окружавшая ее атмосфера семейного тепла. В «Изложении...» же Горький писал, что бабушкины сказки его «пугали», и неоднократно упоминал о том, что «бабушка пьет», что она «была часто пьяна».

Горький не вспоминал ощущения ребенка — он их создавал, и только в этом, пожалуй, смысле Горький находился в русле автобиографической жанровой традиции.

Стратегия создания «суровой сказки» подводит нас к вопросу о самой природе автобиографического жанра.

В книге «Биография и культура» Г.Винокур настаивает на том, что основу «самой жизненности и подлинности нужно искать в стиле. Именно здесь нас встречает самое неподдельное и правдивое в личной жизни»[6]. Речь идет о «стиле поведения». Но здесь же Винокур замечает: «Всякая, пусть малейшая, рефлексия на свое поведение есть уже непременно стилизация»[7]. Иными словами, автобиография, которая и есть «рефлексия на свое поведение», является стилизацией по определению.

«Так возникают, — развивает свою мысль Г.Винокур, — фиктивные биографии, в создании которых главная доля участия принадлежит непременно самому герою. В такой фиктивной биографии фиктивны не сами факты, а только та экспрессивная атмосфера, которая им сообщается. Сочиняется здесь не личная жизнь как таковая, а только ее стиль»[8]. Но поскольку «стиль», по Винокуру, основа биографии, «фиктивность» последней нисколько не уменьшается от того, что «факты» сохранены. Художественная же «автобиография», согласно Винокуру, и вовсе оказывается невозможной, ибо «поэма» не может «служить достоверным материалом для суждения о фактическом содержании личной жизни...»[9]

Знаменательно, что именно в вышедшей в организованной Горьким биографической серии «Жизнь замечательных людей» книге биографа Горького И.Груздева утверждается: «Не биографию, не исповедь, не портрет дает он в своих повестях. Он писал историю, свидетелем которой был. Не

[5] Горький М. Детство. Собр. соч. в 16-ти т., т. 8. М., 1979, с. 214.
[6] Винокур Г. Биография и культура. М., ГАХН, 1927, с. 49.
[7] Там же, с. 51.
[8] Там же, с. 53.
[9] Там же, с.53, 76.

его судьба в центре повести, а история русского народа, как она отразилась в судьбе его семьи и встреченных им людей»[10]. Подобные утверждения, конечно, крайность. Горьковская трилогия — именно биография. Можно было бы сказать, что «стилизаторский» импульс (в том смысле, какой придавал ему Винокур) обрекает автобиографию на превращение в «художественное произведение со своим сюжетом, особым содержанием, своей проблематикой». Композиция реальной биографии Алеши Пешкова последовательно заменяется Горьким новой «выстроенностью». Безусловная установка автора на создание «широкой эпической картины русской жизни» предполагала диахронизацию и отбор наиболее существенных в характерологическом и типологическом смыслах картин. Детское же сознание работало принципиально иначе: оно синхронно, дискретно и не имеет стратегии отбора. Напротив, детский «отбор» был спонтанным и, конечно, никак не соответствовал требованиям характерологичности и типичности, в чем и признается автор: «Жизнь упрямо и грубо стирала с души моей свои же лучшие письмена, ехидно заменяя их какой-то ненужной дрянью»[11].

Центральный герой горьковской трилогии не есть Я, но именно Другой — персонаж, в принципе мало чем отличающийся от множества других горьковских персонажей. Трилогия потому оказалась так легко проинтегрированной в корпус «соцреалистической классики», что читалась как соцреалистический «роман воспитания».

Превращение автобиографии в биографию, в «роман воспитания» имело принципиальное значение для соцреализма. В основе здесь — процесс овнешнения себя, превращение Я в Другого. Можно сказать, что горьковская «автобиография» — это биография Другого, написанная от лица Горького. Пространство этого текста, говоря словами Бахтина, «вненаходимо»: оно не просто личностно не совпадает ни с Горьким, ни с Алешей Пешковым — оно неделимо между ними. Это не рассказ о себе, но и не вполне рассказ о Другом. Это попытка сделать Другого из себя самого — своего рода изнанка горьковского жизнетворчества.

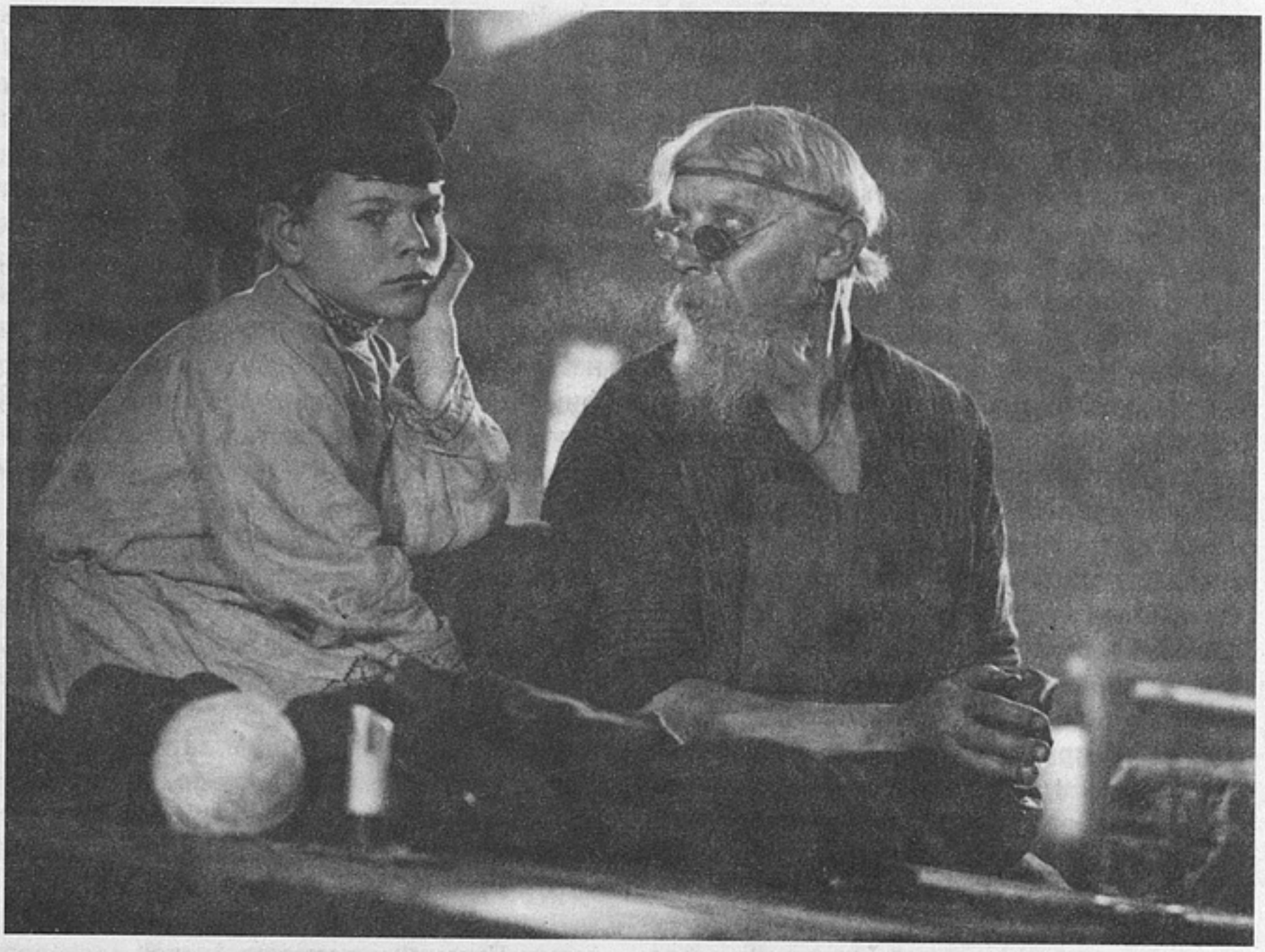
Горьковская оптика оказалась столь необычной, что не могла не переотразиться в искусстве, вступившем в эпоху социалистического реализма.

Между биографией и агиографией: Другой как Я

Невозможность — понятие абсолютное. Горьковская трилогия есть в этом смысле некий предел жанровой афазии автобиографии: текст о себе оказывается историей Другого («ведь не про себя я рассказываю»). Вторая жизнь горьковского текста в сталинской культуре — кинотрилогия Донского — заставляет усомниться в столь очевидной истине. Моя «автобиография» (даже если она «не обо мне») не может быть написана Другим. Автобиография Другого не может быть экранизирована без кардинальной смены оптики (иными словами, без смены жанра). Экранизированная автобиография Другого есть, по определению, биография Другого. Следовательно, на первый план здесь выступает установка не автора первичного текста (в нашем случае Горького), но режиссера — Марка Донского. Если в трилогии Горький вписывает в свой монолог Алешу Пешкова, то теперь не только Алеша, но и сам Горький оказываются вписанными в новый круг «графии». Кинотрилогия Донского демонстрирует эффект мультимонологичности в искусстве: помноженная на темперамент и стиль Донского, монологичность не удваивается — изменение происходит не в арифметической, но в геометрической прогрессии. Мы перемещаемся в новое жанровое пространство.

В лоне агиографии, как жанровой и стилевой формы, биография развивалась сотни лет. Разрушение этой формы произошло в эпоху секуляризации литературы. В советскую эпоху литература проходит процесс ре-секуляризации для новой идеологии. Соответственно, воскрешается и «память жанра» агиографии. Работа этой памяти породила в советской литературе известные клише, нормативность которых составляла отличительные признаки соцреалистического канона. В кино отражение этой «работы памяти» не столь отчетливо

[10] Груздев И. Горький. М., 1958, с. 212.
[11] Цит. по: Груздев И. Указ. изд., с. 235.



«В людях». Алеша Пешков — А.Лярский, дед Каширин — М.Трояновский

видно потому хотя бы, что сам язык кино складывался в новейшее время. Здесь происходит заимствование литературных форм, их «кинезация». Поэтому говорить следует не столько о латентности указанных жанровых и стилевых фигур, сколько об их новизне и своеобразии. Поскольку «прививание» жанра не есть простой перевод с языка одного искусства на язык другого.

В книге «Человек в литературе Древней Руси» Д.Лихачев ввел понятие «жанровые стили» и предложил, в частности, разграничивать «житийный стиль» от жития как литературного жанра[12]. Для «житийного стиля», согласно Лихачеву, характерно «нагромождение синонимов, тавтологических и плеонастических сочетаний, неологизмов, эпитетов, с их ритмической организацией речи, создающей впечатление бесконечности чувств. Все это призвано внушить читателю грандиозность и значительность происходящего, создать впечатление его непередаваемости человеческим словом. Конкретные значения стираются в этих сочетаниях и нагромождениях слов, и на первый план выступают экспрессия и динамика. Слово становится неконкретно, «невесомо»[13].

Эта характеристика «житийного стиля» была бы приложима к Донскому, если бы мы попытались характеризовать его стиль «от противного». В фильмах Донского поражает изумительная конкретность, материальность мира, «весомость», если не сказать «тяжесть», фактуры. Все то, что может быть описано как «стиль» Донского, диаметрально противоположно «житийному стилю». Отсюда берет начало «ранний неореализм» (о влиянии Донского говорили впоследствии крупнейшие французские и итальянские режиссеры-неореалисты, открывшие в трилогии, «Радуге», «Непоко-

[12] См.: Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 128.
[13] Там же, с. 76.

ренных» принципиально новую стилистику и принципы видения). Но мир Донского поражает и «нагромождением слов», и выдвижением на первый план экспрессии и динамики. Именно из сочетания этих черт рождаются поразительная, на грани риторики, «экспрессивная перегруженность» его картин, их «романтичность» и «поэтичность». Смесь «сурового реализма» и «революционного романтизма» — стиль Горького, который он пытался привить советской литературе, полагая, что соцреализм и позволит синтезировать оба начала. Горький же, по признанию самого Донского, остался его учителем в искусстве на всю жизнь.

Парадокс Донского есть парадокс сочетания несочетаемого: «антижитийного стиля» с «житийным жанром» (картины Донского и есть жития — горьковская трилогия, «Как закалялась сталь», «Радуга», «Сельская учительница», «Мать», «Фома Гордеев», дилогия о матери Ленина «Сердце матери» и «Верность матери» — везде здесь событие длиною в жизнь, становление героя, его созревание, служение идеалу, вера, подвиг и, наконец, «посмертные чудеса»).

Очевидно, что «антижитийное житие» основано на «разборке» прежней жанровой модели. Разлом происходит во внутрижанровых расщелинах. Говоря о житийном жанре, Лихачев отметил любопытное расхождение внутри объекта идеализации между личным и социально ролевым. Житие идеализирует, но это, говорит Лихачев, «не идеализация человека, это идеализация его общественного положения — той ступени в иерархии феодального общества, на которой он стоит. Человек хорош по преимуществу тогда, когда он соответствует своему социальному положению или когда ему приписывается это соответствие (последнее — чаще)»[14]. Этот принцип идеально соответствовал горьковскому методу «типизации». Практически каждый герой горьковской трилогии определенно типологизирован, о каждом из них можно сказать, какой социальный тип (купец, босяк, дьякон, студент и т.п.) им представлен. То же относится и к главному герою. Его история есть история с известным читателю концом: Горький — автор трилогии был хорошо известной в литературе фигурой, чего нельзя сказать о Л.Толстом, когда тот появился перед читателем со своей автобиографией; Алексей Пешков был типологически задан для читателя писателем Максимом Горьким. Он был «представителем трудового народа», что делало его (когда речь идет об агиографии) фигурой внежанровой, ибо «трудовой народ» находился «вне феодальной социальной лестницы, а следовательно, и вне лестницы феодальных идеалов»[15].

Жанр, таким образом, предстояло еще создать. Матрица для этого уже имелась. «Все психологические состояния, которыми так щедро наделяет человека житийная литература, — пишет Лихачев, — это только внешние наслоения на основной, несложной внутренней сущности человека, доброй или злой, определяемой решением самого человека встать на тот или иной путь. Все психологические состояния — это как бы одежда, которая может быть сброшена или принята на себя»[16]. Именно здесь, как представляется, лежит грань, отличающая биографию Горького от агиографии Донского, поскольку все персонажи Донского совершенно однозначны именно в этой своей «внутренней сущности». Горький, превращая себя и окружающих в персонажей собственной биографии, сохранил в них «разболтанность» (иногда на грани «достоевщины») и тенденцию к развитию. Герои же Донского не развиваются вовсе. Здесь действует все тот же дедуктивный механизм жития: «подведение жизненных явлений под единый нормативный идеал» (Д.Лихачев). Таким идеалом был в эпоху Донского идеал «новой святости».

Критика отмечала «бледность игры» молодых исполнителей (А.Лярского в первых двух частях и Н.Вальберта в третьей части трилогии): они «одинаково лишены индивидуальности, натянуты, связаны, точно ответственность задачи — сыграть будущего великого писателя — заранее сковала их, лишила естественности, простоты»[17], — писал Ю.Ханютин. Между тем «отсутствие инди-

[14] Там же, с. 26.
[15] Там же, с. 29.
[16] Там же, с. 73.
[17] Ханютин Ю. С дистанции времени. — В сб.: Марк Донской. М., 1973, с. 53.

«Мои университеты». Алексей Пешков — Н.Вальберт

видуальности» в Алеше Пешкове идет, как уже говорилось, от горьковского текста, где индивидуальностью наделен автор-биограф в его оценках, суждениях или гневливых инвективах. Следует помнить и то, что актеры оказались в принципиально новой жанровой ситуации. Они действительно играли «будущего великого писателя» (соответственно, уже первый фильм трилогии называется не «Детство», но — «Детство Горького»), что Донской подчеркнул даже «рамочно»: каждая часть начинается с заставки, на которой изображен не Горький даже, но его барельеф, хорошо знакомый по подарочным изданиям его книг 30 — 50-х годов. Каждая часть, кроме того, начинается с посвящения: «Памяти великого русского писателя Алексея Максимовича Горького» и обрамляется эпиграфом — цитатой из Горького в начале и конце фильма (под текстом при этом идет непременный и также широко известный горьковский росчерк). В этой раме Алексей Лярский, играющий Алешу Пешкова, смотрится как советский пионер, каким запечатлело его советское кино 30-х — начала 50-х годов (скажем, в «Личном деле» или «Тимуре и его команде» режиссера А.Разумного).

Донской «поднял», «олитературил» горьковский текст на всех его уровнях, перемонтировав жизнь в житие. Стоит вспомнить, что и сама «жизнь Горького», с которой знакомил читателя Горький, уже, в свою очередь, была «олитературена» (по сравнению с горьковским же «Изложением фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца»). Этот процесс может быть описан так же, как описывается процесс взаимоотношения между литературными и внелитературными факторами при создании житий. Как замечает Д.Лихачев, «история текста отдельных произведений показывает, что произведение в движении своего текста усиливает свою литературность»[18].

[18] Лихачев Д. Указ. изд., с. 131 — 132.

Говоря об агиографическом жанровом каноне, обычно имеют в виду соблюдение автором жития жесткой сюжетной схемы, слагавшейся из набора обязательных эпизодов: требование принести жертву языческим богам, которое отказывается выполнить христианин; «прение о вере» между язычником, представителем власти и христианином; до неправдоподобия гиперболизированное описание мучений, причем мучимый остается невредимым и только сильнее утверждается в своей вере; чудесное исцеление мученика, если его бросают в тюрьму; наконец, казнь «усечением главы» и посмертные чудеса. Святой должен происходить также от благочестивых родителей, проявлять с детства способность к учению, совершать ранние подвиги благочестия и т.д. В горьковском повествовании подобная сюжетная схема присутствует лишь потенциально. Нужен был целый ряд монтажных переделок первоисточника, чтобы вывести эту схему из латентного состояния. Именно в этом направлении и работал Донской.

Прежде всего режиссеру необходимо было соединить разрозненные горьковские тексты в один. Горьковская трилогия — текст распадающийся. Причем речь идет не только о каждой части в отдельности, но и о внутренней несостыкованности различных фрагментов внутри самих частей горьковской биографии, часто состоящих из разрозненных жанровых картин. Скрепами для биографии-сюжета становятся у Донского прежде всего цитаты из горьковского текста. «Детство Горького» начинается эпиграфом-зачином: «Оживляя прошлое, я сам с трудом верю, что все было именно так...», а завершается знаменитым призывом: «К жизни! К жизни!», звучащим как прелюдия к фильму «В людях», как призыв к расширению картины действительности. Второй фильм завершается горьковской сентенцией о «другой жизни», где звучит призыв к борьбе с «жизнью» нынешней «ради другой жизни — красивой, бодрой, честной». Фильм «Мои университеты», в котором картины «свинцовых мерзостей» приобретают почти самодовлеющее значение, открывается горьким афоризмом: «Правда выше жалости» и завершается обещанием «посмертных чудес»: «Иду, чтобы сгореть и осветить жизнь». Такова стратегия монтажа первоисточника.

Следующим моментом является отбор материала, направленный на спрямление пестрой горьковской картины. Наконец, отобранные сцены выстраиваются в новый, уже агиографический сюжет путем монтажа идеологем-блоков. Если перечислить все то, что в фильм не попадает, стратегия режиссера по «перегонке» горьковской жизни из одного жанрового канона в другой станет предельно ясной. Скажем, Алеша больше не держит птиц в клетках и не дрессирует их, Цыганок больше не ворует на рынке, а бабушка не пьет... «Перемешав в индивидуальном плане различные аспекты одного и того же характера с целью отметить без всякой двусмысленности их доминирующие черты, Донской резко отделяет в социальном плане «добрых» от «злых» и даже усиленно подчеркивает их противоположность, так что эти персонажи несколько напоминают светлых ангелов и темных демонов на известных средневековых картинах», — писал французский кинокритик Андре Девалльэс в статье о Донском «Эстетика добра», замечая, что в результате режиссерских трансформаций горьковский текст «сжимается и упрощается»[19].

В результате картина делается плоской, объемность горьковских образов исчезает. Сюжет течет как бы в обратном направлении: у Горького он был центробежным, рассыпался на портреты и жанровые картины; у Донского он становится центростремительным, все себе подчиняющим. Поэтому «картина роста» превращается в «картину борьбы». Здесь Донской идет на радикальные изменения горьковского сюжета и уже не столько отбирает, сколько вводит. Так, в «Детстве» Алеша дружит с соседскими детьми полковника, совершенно не различая «социальных контрастов» улицы (даже собирая ветошь на свалке, он продолжает ходить в школу). В «Детстве Горького» улица поляризована: нищего забрасывают камнями чисто одетые дети, а защищают Алешу, вступившегося за нищего, совершенные оборванцы, которые и стали его лучшими друзьями («дружная ватага»). Сосед «Хорошее дело» похож в фильме на горьковского персонажа разве что прозвищем. Донской

[19] Девалльэс А. Эстетика добра. — В сб.: Марк Донской, с. 211, 214.

«Мои университеты»

«Мои университеты»

превращает его в революционера-конспиратора, изготовляющего бомбы. Если у Горького полиция является в дом деда по поводу постояльца-старика, грабившего церкви, то у Донского — по поводу этого «чужого человека в родной стране». Выясняется, разумеется, что он «против царя бунтовщик». А через несколько сцен мы видим его в кандалах, идущим на каторгу и завещающим Алеше уроки революционной морали: «Злого приказа не слушаться, за чужую совесть не прятаться».

Образ каторги превращается у Донского в сквозной мотив всей трилогии. Мученик, согласно канону, должен пережить тюрьму. И Донской ее создает. Каторжники есть в каждом фильме. Причем этот образ всегда вмонтирован Донским в повседневную жизнь, ничем от каторги не отличающуюся. Обращает на себя внимание один и тот же прием зачина и финала фильма. Каждый из них начинается с картины «свинцовых мерзостей». Так, первые кадры «Детства Горького» — ожившая картина И.Репина «Бурлаки на Волге»; «Мои университеты» начинаются со знаменитой панорамы Марусовки. Зато финалы везде декламационно-патетические. В «Детстве Горького» мы видим удаляющегося в поле Алешу, идущего «в люди» (у Горького мальчик никуда не «уходит» — дед приводит его работать в магазин); фильм «В людях» завершается отплытием Алеши в Казань по катящей свои воды в вечность Волге и трогательным напутствием бабушки; «Мои университеты» и вовсе завершаются безбрежными водными просторами и образом Горького-буревестника: «Кричи, человек!» Между «свинцовыми мерзостями» и «революционным романтизмом» непременно находятся каторжники и жандармы. Сюжет Донского полностью развивается в поле борьбы между «царизмом и народом», что является безусловной модернизацией трилогии, как бы прочитанной сквозь роман «Мать» (который был экранизирован Донским спустя полтора десятилетия).

Чтобы убедиться в этом, обратимся к

центральному фильму трилогии — «В людях». Донской смонтировал совершенно новый сюжет из горьковских воспоминаний. Фильм отчетливо делится на три части: жизнь в доме чертежника, работа на пароходе и, наконец, работа в иконописной мастерской. Фильм начинается с «Королевы Марго», а с ней входит и тема книг. После сцен в гостиной «королевы» идет сцена исповеди, решенная Донским гротескно (тогда как у Горького она описана в ироническом ключе). Исповедь (как речь исповедника, так и речь исповедуемого) звучит на всю церковь, и только о «запрещенных книгах» священник говорит шепотом. Следом за этой сценой мы видим Алешу, идущего по улице и заглядывающего в окна, где некие молодые люди и читают эти «запрещенные книги». Звучат пушкинские стихи: «Пока свободою горим, пока сердца для чести живы, мой друг, отчизне посвятим души прекрасные порывы...» Одна из слушательниц за окном заходится в истерике. Следом за этим идет сцена у хозяев, которые втолковывают Алеше, в чем состоит вред книг. Объяснения прерываются известием об убийстве царя и повисающей фразой: «Вот они, читатели-то».

Тема книг — центральная у Горького. Трудно, кажется, найти в литературе произведение, где столь страстно звучал бы гимн книге. «Крещенный святым духом честных и мудрых книг», — говорит о себе Горький. Для жития, создаваемого Донским, этот мотив безусловно важен. Но книги у Донского исключительно революционные.

Следующий после жизни в доме чертежника этап горьковской биографии — работа посудником на пароходе и дружба со Смурым. Вся эта, вторая часть фильма идет на постоянном контрасте: Донской изображает плывущий пароход в параллели с рядом проходящей баржей с арестантами. Все действие на пароходе от начала до конца развивается как бы в раме: незрячими глазами зарешеченных окон смотрит на все происходящее арестантская баржа. А происходит здесь следующее. Центральной сценой на пароходе становится сцена чтения Алешей «Тараса Бульбы». «Да разве найдется на свете такая сила, которая бы пересилила русскую силу?!» — читает Алеша. Камера подходит к иллюминатору каюты. За иллюминатором — арестантская баржа с зарешеченными окнами. «Не найдется!» — отвечает Смурый.

Центральным событием третьей части фильма, изображающей работу Алеши в иконописной мастерской, является чтение лермонтовского «Демона». Книга эта также определяется как «запрещенная». Основная оппозиция этой части «церковное — антицерковное» достигает кульминации в сцене пляски и празднования тринадцатилетия Алеши. В подарок ему преподносится... «икона» Демона. Алеша не устает повторять у Донского: «Не покорюсь я!» и «Не буду я терпеть!» Эта часть горьковского текста как будто прочитана сквозь пьесу «На дне». Главные ее мотивы: «Правда выше жалости» и «Не покорюсь я!» (в качестве демонстрации последнего тезиса Алеша у Донского избивает хозяина иконной лавки). Сцена дня рождения Алеши решена Донским в героических тонах. Будущему основоположнику советской литературы говорят, что он «всем людям родня», что он «ко всему стоит не боком, а лицом. Так и стой!». Алеша, гордый и непокорный, внимает и принимает этот «завет». У Горького сцена эта описана следующим образом: «Он говорил скучно, мастерская посмеивалась над ним, я стоял с иконою в руках, очень тронутый и смущенный, не зная, что мне делать. Наконец, Капендюхин досадливо крикнул оратору:

— Да перестань отпевать его, вон у него даже уши посинели»[20].

Так, последовательно монтируя сцены горьковской повести, Донской строит новый сюжет.

В «Моих университетах» действует противоположный способ сюжетостроения — по контрасту. Сцена труда — разгрузка тонущей баржи ночью под дождем — завершается сентенцией: «Изголодались люди по труду». Следом за ней идет сцена с хозяином пекарни — разговор о достоинстве трудящегося человека, сменяющаяся эпизодом спора студентов-народников о «поэзии труда». Алексей произносит здесь гневные слова: «Моя вера на спине у меня выдублена». Но режиссеру подобного контрастного стыка сцен оказывается мало. Донской строит визуальный образ «идеологических при-

[20] Горький М. В людях. Собр. соч. в 16-ти т., т. 9. М., 1979, с. 227.

«Мои университеты»

оритетов». За окном (как обычно) — каторжный этап. Зритель видит его из окна. Затем положение камеры меняется: мы видим смотрящих в окно людей: ближе всех к окну — Алексей, за ним — марксист, за марксистом, в отдалении — народница. После этого — перед нами — сцена «революции в пекарне». Алексей здесь уже вождь.

Однако, изображая «прения о вере», Донской отказывается от введения в фильм коллизий, приведших героя к попытке самоубийства. Согласно горьковскому тексту, решение о самоубийстве стало результатом разочарования в «народе», не желающем «подниматься на борьбу» и не просто мирящемся со своими угнетателями, но и участвующем в избиении «борцов за народное дело». Донской меняет мотивировку: решение о самоубийстве объясняется чисто нарративно — текстовыми заставками, из которых зритель узнает, что Алексею «не ясны были мотивы» студенческой забастовки. «Образ народа» остается незапятнанным. «Простые люди» не показаны участвующими в проправительственных действиях, зато показывается их приход в больницу к Алексею с заветом «Собирай слова!» и «моральное исцеление» Алексея (по Донскому, правда, не ясно, от чего). Папка «История болезни» в руках врача превращается в папку «Дело» в руках жандарма, читающего в ней о том, что Алексей Пешков — бунтовщик, революционер, действия которого «направлены на свержение существующего строя»...

А революционер тем временем идет с посохом «по Руси», «собирает слова», взрослеет и, на глазах превращаясь в Буревестника, вот-вот взлетит.

«Усечение главы», или Свинцовый романтизм

Итак, «отказ от прежней веры», «прения о вере» новой (в «Моих университетах»), «до неправдоподобия гиперболизированное описание мучений, причем мучимый остается невредимым и только сильнее утвер-

ждается в своей вере» (реализм Донского); «тюрьма» (сквозной мотив всех трех фильмов); «чудесное исцеление мученика» (исцеление Алексея в финале трилогии); «посмертные чудеса» (обещанные в финале каждого фильма). О том, что наш герой «проявляет с детства способность к учению» и совершает «ранние подвиги благочестия», и говорить не приходится...

Что же касается «усечения главы», то оно состоялось после смерти Горького. «Миф Горького», в основании которого лежит кинотрилогия Донского, и был той точкой, после которой начались «посмертные чудеса». Предвидел ли сам Горький такую посмертную свою судьбу? Он был в слишком близких отношениях с властью (и с Лениным, и со Сталиным), слишком хорошо разбирался «в людях» и слишком суровые «университеты» прошел, чтобы не понимать, в какой игре участвует.

К фильмам Донского Горький имел личное отношение. Есть два достоверных свидетельства этого. Первое принадлежит Донскому, который во время встречи с Горьким «где-то около 1936 года» поделился с ним замыслом экранизации трилогии. Ответ Горького он «запомнил на всю свою жизнь»: «Нехорошо воздвигать человеку памятник при жизни!»[21]. При жизни памятник воздвигнут, действительно, не был, но строительство велось уже тогда. Почему фильмы были поставлены лишь после смерти Горького? Не потому, конечно, что Горькому казалось, что это «нехорошо». Он не был в силах распоряжаться «мифом Горького». Здесь действовали обстоятельства, ему неподвластные.

Поскольку бабушка у Горького — воплощение старой веры, жалости, а «правда выше жалости», нам предстоит понять отмеченное выше: для того чтобы житийная схема, растворенная в горьковской автобиографии, всплыла в фильмах Донского, требовалась трансформация не столько «истории жизни», сколько самого жанра. Продуктивность же жанрового конфликта обусловлена несоответствием «житийного жанра» и «антижитийного стиля». Но само значение открытого Донским «стиля» выходит далеко за рамки узкоидеологических задач 30-х годов.

Среди многочисленных откликов на горьковское «Детство» был и отклик Федора Сологуба: «Читаешь и досадуешь. Невольно вспоминается благоуханное детство Льва Толстого. По контрасту. Такое злое и грубое детство. Дерутся, бьют, порют в каждом фельетоне («Детство» печаталось частями — «фельетонами» — в газете «Русское слово». — *Е.Д.*). Какой-то сплошной садизм, психологически совсем необъяснимый. Не видим, какая душевная сила движет людьми к совершению неистовств. Но ткань рассказа все же так добротна, что невольно следишь за нею. Все ждешь, что в темные души этих темных людей прольется свет творящего искусства и мы поймем, почему»[22]. Советская критика упрекала Сологуба в том, что он (будучи, конечно, «декадентом») как будто не увидел в «Детстве» ни бабушки, ни Цыганка. Между тем Сологуб усомнился в самой перспективе горьковской автобиографии: когда бабушка и Цыганок уйдут из повествования, горьковский мир предстанет во всей своей безблагодатности. Горький, как будто предчувствуя такую реакцию на «Детство», замечает в первой части трилогии: «Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? — И, с обновленной уверенностью, отвечаю себе — стоит; ибо это — живучая, подлая правда, она не издохла и по сей день. Это та правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем же выдрать ее из памяти, из души человека, из всей жизни нашей, тяжкой и позорной.

И есть другая, более положительная причина, понуждающая меня рисовать эти мерзости. Хотя они и противны, хотя и давят нас, до смерти расплющивая множество прекрасных душ, — русский человек все-таки настолько еще здоров и молод душою, что преодолевает и преодолеет их»[23].

Здесь характерен разрыв между планом изображения («суровая правда» — «свинцовые мерзости») и планом выражения («оптимизм, вера в народ» — «революционный романтизм»). Сологуб отказался читать

[21] Донской М. О себе и своем призвании. — В сб.: Марк Донской, с. 20.
[22] Цит. по: Десницкий В. А.М.Горький. Очерки жизни и творчества. М., 1959, с. 351.
[23] Горький М. Детство, с. 376.

этот разрыв. Горький повторяет ту же тираду в повести «В людях», как будто отвечая прямо Сологубу: «Зачем я рассказываю эти мерзости? А чтобы вы знали, милостивые государи, — это ведь не прошло, не прошло! Вам нравятся страхи выдуманные, нравятся ужасы, красиво рассказанные, фантастически страшное приятно волнует вас. А я вот знаю действительно страшное, буднично ужасное, и за мною неотрицаемое право неприятно волновать вас рассказами о нем, дабы вы вспомнили, как живете и в чем живете.

Подлой и грязной жизнью живем мы все, вот в чем дело!

Я очень люблю людей и не хотел бы никого мучить, но нельзя быть сентиментальным и нельзя скрывать грозную правду в пестрых словечках красивенькой лжи. К жизни, к жизни! Надо растворить в ней все, что есть хорошего, человечьего в наших сердцах и мозгах»[24].

Донской с удивительной чуткостью сохраняет и воспроизводит эту двуполюсность горьковского «метода», он действительно сохраняет, по словам Ю.Ханютина, «верность сути оригинала». Соединение «свинцовых мерзостей» с «верой в человека» и «революционным романтизмом». Назовем этот метод соответственно — «свинцовый романтизм».

В своей автобиографии Донской вспоминал, как, придя на «Ленфильм», он начал с постановки короткометражного экспериментального фильма «Пижон». Эксперимент состоял в том, что профессиональный актер должен был разыгрывать свою мизансцену прямо на Невском с ничего не подозревавшими прохожими, а съемочный аппарат должен был быть спрятан. Эксперимент (фильм «как поток жизни») не удался: два дня кряду актер был бит прохожими. «Позднее, — вспоминал Донской, — когда это увлечение «потоком жизни» прошло, я стал понимать, что «как в жизни» в художественном произведении надлежит организовывать, и в зависимости от знания жизни, проникновения в «поток жизни» организованный поток становится художественной правдой жизни»[25]. Бесспорность этого суждения именно в контексте конкретной ситуации приобретает особый смысл: «организованный поток» для Донского — не просто универсальный закон искусства, здесь формулируется прежде всего закон его реализма.

«Трилогия Марка Донского была произведением уникальным в кинематографе 30-х годов, — пишет Ю.Ханютин. — Пожалуй, ни в одном другом фильме экран не поднимался до такой жестокой беспощадной правды изображения русской дореволюционной жизни... режиссер вслед за писателем ставит «правду выше жалости». Он с беспощадностью открывает тупое, бессмысленное, тоскливое существование, жалкую зависть, явную злобу российского обывателя»[26]. В этом смысле трилогия Донского вписывается в длинный ряд «экранизаций классики» 30-х годов, в которых недавняя российская жизнь представала перед зрителем в ужасающем виде.

«Реализм Донского» — феномен культурно обусловленный. И не может быть понят вне контекста задач, которые выполняли экранизации в 30-е годы. «На фоне «черного вчера» «светлое завтра» социализма было еще более привлекательным, а «трудности настоящего» обретали оправдание и смысл»[27].

Режиссерские же решения Донского выходят далеко за рамки культурных задач советских 30-х годов. Режиссер открыл сам способ «маркировки» «страшной действительности». «Реализм Донского», оказавшего столь сильное влияние на послевоенный европейский кинематограф, слагается из вполне определенных визуальных решений, всегда сильно характерологически концентрированных.

Прежде всего это определенные портретные характеристики. Так, на экране мы видим все время непричесанных людей (кажется, что никто, кроме бабушки, не причесывается здесь никогда), грязные, взлохмаченные волосы, помятые, заспанные лица, впалые щеки, поросшие грязной щетиной,

[24] Горький М. В людях, с. 298 — 299.
[25] Донской М. О себе и своем призвании, с. 17.
[26] Ханютин Ю. Цит. соч., с. 49.
[27] Левин Е. Экранизация: историзм, мифография, мифология. (К типологии общественного сознания и художественного мышления.) — В кн.: Экранные искусства и литература. Звуковое кино. М., 1994, с. 82.

поблекшие, или воспаленные, или выпученные, тупые глаза, гнилые зубы, грязные руки с разбитыми пальцами. Все эти портретные детали тщательно прописаны Донским и выделены.

Далее это определенный стиль одежды. Люди ходят здесь в немыслимых лохмотьях. Разумеется, у Горького говорится о нищете, в какой живет сам Алеша и окружающие его, но Донской усиливает ее приметы от фильма к фильму.

Интерьер выдержан в том же стиле. Действие развивается все время в полумраке — то ли в подвале, то ли в сарае с нависающими потолками и грязными полами, где стоят то ли старые сундуки, то ли кровати, на которых вместо постелей лежат груды грязного тряпья. Если и есть здесь мебель, то она покорежена: стул без ножки, стол качается. И всегда грязная посуда с остатками пищи, полные помоев тазы и ведра. Пространство это как по составу и качеству предметов, попадающих в поле зрения, так и по подробности их описания очень напоминает усадьбу Плюшкина. И если нет паутины, то потому только, что здесь находятся люди. Валяются на кучах тряпья и непременно дерутся, в лучшем случае — ругаются. Причем один и тот же интерьер мы можем наблюдать и в «Детстве», в доме деда; и на корабле, где служит Алеша «в людях»; и в доходных домах Марусовки, ставших «университетами» героя...

Это, наконец, определенные ландшафтные решения. Обычно обращают внимание на роль пейзажа и в особенности Волги в трилогии. Если река — образ «поэтический» и связан с «романтической» половиной стиля Горького — Донского, то городской ландшафт — главное пространство «свинцовых мерзостей». Улица Донского, как и бóльшая часть визуальных образов, антиэстетична. Он всегда снимает улицы с покосившимися фонарями, повалившимися заборами, раскуроченной мостовой и немощеными тротуарами, с ямами, огромными лужами. В грязи и пыли валяются пьяные. На улицах Донского почти нет чисто одетых и нормально идущих людей. Это какой-то паноптикум: тут бредут нищие, калеки, шатаются пьяные, бегают босые грязные дети. Дети бросают камни в нищих, дворники бьют пьяных головой о камни, трактирщики гонят калек, тут же облезлые собаки и т.д. Но главное на улице, конечно, дома. Они, кажется, вросли в землю и стоят всегда криво. Причем камера движется обычно на уровне подвала и первого этажа, так что фасадов почти никогда не видно. Это связывает улицу с двором, делает фасад прозрачным. Двор не отличается от улицы. Это как бы фасад в разрезе. Отсутствие фасадной вертикали компенсируется «панорамностью» двора. Двор Донского строится как срез общества. Подворотня — граница между улицей и двором — и есть излюбленное пространство Донского. Перед зрителем — облупившаяся штукатурка, обломанные до дранки карнизы домов, потеки на растрескканных стенах, помойные лужи, разбитые лестницы с балконами, готовыми вот-вот рухнуть. На этом фоне — безумный студент, орущий о «величии человеческого духа»... «Когда сегодня смотришь начало фильма «Мои университеты», — пишет Ю.Ханютин, — панорама по окнам Марусовки: ведра с помоями, муж бьет жену, дьякон с похмелья, шарманка в подворотне, — то кажется, что это поставлено после фильмов раннего неореализма»[28].

То был, между тем, не «неореализм», но соцреализм, предпринявший попытку преодолеть разрыв между человеком и его биографией путем лишь нарративно-жанрового решения «вопроса о судьбе личности в истории». С этим вопросом Мандельштам связывал судьбу романа. Прогноз Мандельштама был неутешительным: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибели биографии». Мандельштам констатировал «бессилие психологических мотивов перед реальными силами» и заключал: «Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий»[29].

США, Северная Каролина
Дюк Университет

[28] Ханютин Ю. Цит. соч., с. 50 — 51.
[29] Мандельштам О. Цит. изд., с. 203 — 204.

МИХАИЛ РЫКЛИН

Жиль Делёз: кино в свете философии

Отношение знаменитого философа Жиля Делёза (1925 — 1995) к кино выделяло его из числа других известных французских интеллектуалов. Клод Леви-Строс, по воспоминаниям киноведа Жана Нарбони, мог говорить интересные вещи об отношениях этнологии и кино, но когда он заявил, что фильм Хичкока «Птицы» раздражает его тем, что птицы в нем ни разу не испражняются, «это уже никуда не годилось». Ролан Барт интересовался кино, но не систематически: особое внимание при анализе фильмов (например, «Ивана Грозного») он уделял стоп-кадрам (регрессия к фотографии). Мишель Фуко соглашался говорить о кино как об идеологической машине, что в течение какого-то времени стимулирова-

ло работы группы киноведов из Cahiers du cinéma, но и его кинокультура была достаточно ограниченной. Что до Жака Лакана, кино интересовалось им больше, чем он кино. Луи Альтюссер не обладал сколько-нибудь заметной кинематографической культурой...

«Делёз, — вспоминает Серж Тубиана, — был *подлинным* синефилом. В строгом смысле этого слова... Он раньше и лучше нас понял, что в каком-то смысле *само общество — это кино*»[1]. Он не просто накапливал культуру смотрения кино, но и стремился понять, какую роль в понимании кино может сыграть философия и что, наоборот, кино непоправимо изменило в

[1] Toubiana S. Le cinéma est deleuzien. — Cahiers du cinéma, 1995, N 497, decembre, p. 20.

Жиль Делёз

философии. Он был одним из немногих, кто, мысля кино, пытался также мыслить с помощью кино.

Пожалуй, ни один философ не писал о кино столь обстоятельно с точки зрения серьезной философии, не превращая вместе с тем кино в простой объект исследования, на который достаточно посмотреть извне. В этом смысле с его двухтомником о кино, вышедшим в 1983 году в издательстве «Минюи» — «Кино 1. Образ-в-движении» и «Кино 2. Образ-во-времени», — связан прецедент. В Вавилонской библиотеке книг о кино эти два тома долгое время стояли на отдельной полке в отдельной комнате.

Постепенно положение менялось. В 1995 году Мишель Серр сказал об этих книгах такие слова: «В мире нет Института кино, в программе которого не было бы Делёза. Им написаны две книги о философии и кино... признанные классическими во всем мире»[2]. В этом утверждении есть известная доля преувеличения, почувствовать которую нетрудно на примере киноинститутов России, но в целом оно фиксирует изменения отношения к киноведческим штудиям французского философа в западном мире.

Делёз приписал кино необычайно высокий теоретический статус. «Поскольку философия после своей смерти, — как бы спросил он себя, — разлита по всему пространству культуры, то почему бы не найти ее в кино?» Такая постановка вопроса стала возможной благодаря тому, что Делёз усматривает в самой философии кроме актуального еще и сущностный виртуальный момент, причем возникший не вчера, не под влиянием эффектного технического изобретения, а присутствовавший в ней изначально (отсылаю читателя к его анализам античной философии и особенно стоиков в книге «Логика смысла»). Между тем направленность основной массы теоретических работ о кино исходила из скрытого допущения того, что именно с его появлением связан радикальный разрыв с прошлой историей. Его воздействие на интеллектуальный мир обсуждалось в рамках признания того, что кино является главным вместилищем виртуального и в этом отношении радикально инновативно.

Этот подход несовместим с делёзовским пониманием философии, в рамках которого кино отводится существенная, но не абсолютно инновативная роль: оно становится приложением, без которого нельзя представить себе то, к чему оно прилагается.

Делёз был едва ли не первым крупным философом, целенаправленно, на протяжении многих лет формировавшим в себе кинематографическую культуру, не ограничиваясь случайностью встречи с отдельными шедеврами, которой подвержены многие, в том числе и интеллектуалы. Уже по предлагаемой здесь вниманию читателя главе «Монтаж», данной практически без купюр, можно судить, насколько систематическим был опыт знакомства Делёза с кино 10 — 30-х годов в Америке, России, Франции и Германии. Его основные заключения, повторяю, не являются простыми априорными приложениями выработанных по другому поводу идей к эффектному материалу. Материал не менее активно их деформирует, местами погружая в стихию непредсказуемости. Не покидает ощущение, что при всей систематичности изложения иной расклад фильмов дал бы и иной расклад теоретических конструктов, которые при этом меньше всего страдают необязательностью.

Строить систему на сцеплении случайностей — таков был девиз всей философии Делёза. Может быть, это способствовало сближению Делёза с теоретиками кино из журнала Cahiers du cinéma, из всех философов только в нем признавших «своего». (Дополнительным основанием для сближения было то, что уже в 60-е годы Делёз в полной мере оценил то новое, что внес в кинематограф Жан-Люк Годар.)

При этом труд Делёза менее всего является чисто дескриптивным и — так как одно есть неизбежное продолжение другого — оценочным. Он, как никто другой, не любил дискуссии, способствующие установлению того, что хорошо и что плохо. Во всей главе «Монтаж», пожалуй, не найдешь ни одной подобной оценки.

[2] Ibid, p. 27.

Делёз был одним из лучших таксономистов в истории философии. Хороший образец его классификаторской способности — глава «Монтаж». Органико-активный монтаж американской школы сопоставляется в ней с диалектическим монтажом советского кино, количественным, ориентированным на максимум относительного движения монтажом французской школы, порывающим с американской и советской органикой, и, наконец, интенсивным монтажом, характерным для немецкого экспрессионизма, связывающего неорганическую жизнь с жизнью непсихологической. В каком-то смысле перед нами четыре способа создания события средствами кино. Их пространственно-временна́я локализация (связь со школой, национальными особенностями, манерой отдельных режиссеров) достаточно случайна, что вовсе не означает, что Ренуар мог бы быть советским режиссером, а Эйзенштейн — американским или немецким. Дело в другом: все четыре школы монтажа репрезентируют логику, которая существенно глубже каждой из них и относится к природе времени (единственного, подчеркивает Делёз, что их сближает). Эта логика дана лишь в констелляции, сочленности школ и режиссерских стилей, которые ценны не сходством, а прежде всего различием.

Профессиональных кинокритиков и теоретиков кино не могла не раздражать способность — многие из них назовут ее претензией — философа видеть потенциальное или, как выражается он сам, виртуальное. В нем нетрудно усмотреть неуважение к киноматериалу как таковому, к его специфике, которую сильные профессиональные группы склонны объявлять несводимой. Тут нельзя терять из виду и еще одно обстоятельство: небанальная, даже уникальная для философа его ранга киноэрудиция Делёза тем не менее не могла сравниться со знаниями о кино, накопленными рядом его историков, критиков и теоретиков. А между тем никто из этих последних не отваживался на столь высокие обобщения, местами граничащие с визионерством. Другими словами, нетрудно предположить, что судьба книг Делёза о кино — несмотря на то, что он ссылается в них на многочисленные монографии о кино и статьи в киножурналах, — в киноведческих кругах была непростой. Ведь уровень абстракции, на котором привык работать философ, таков, что на нем разрываются наработанные связи профессионала с его «объектом» — и это не может его не раздражать. Концентрируясь на виртуальном, превращая актуальное в одно из его — пусть несводимых — проявлений, философия события (а именно так уместно обозначить то, что делал Делёз) подвешивает, открывает пустоте исключительно важный для функционирования любых институтов вопрос об обладании. Под вопросом оказывается, собственно говоря, нечто большее: сама логика обладания в ее исторической ограниченности.

В каком-то смысле это романтическая позиция, особенно применительно к кино, искусству массовому, требующему значительных инвестиций, зависящему от проката, бюджета, кассовых сборов и т.д. Действительно, со всей этой областью труд Делёза связан очень косвенно. Он, повторим слова Тубиана, «постоянно возводил кино на философскую высоту», не только стремясь понять его сам, но и проясняя его для других. Делёз не отрицал, что возведение кино на эту высоту означает его дематериализацию, лишение его ряда существенных качеств, благодаря которым оно существует в мире, оказывая на него существенное воздействие. Он принимал это как необходимость, он жертвовал этими свойствами ради того, что мог увидеть в кино только он, со своей достаточно определенной точки зрения.

В невиданных масштабах способствовавшее (особенно в докомпьютерную эпоху) виртуализации мира, превращению его в свое приложение, кино в понимании Делёза местами оказывается «опасным приложением», тем, что — логически — было в философии с античных времен. Кино подвергается вторичной виртуализации, столь же приблизительной и неокончательной, как и первичная, совершившаяся с его помощью.

Отсюда столь широкая трактовка Делёзом монтажа. Происходящее в монтажной комнате для него лишь один из аспектов монтажа. Монтаж, кроме того, существует в самом акте съемки, он необходимо

осуществляется зрителем в процессе просмотра фильма и критиком в процессе его обсуждения. Ситуация «перемонтирования» становится перманентной, в чем-то даже банальной. Получается, что никто никогда не видел один и тот же фильм. Любой фабульный фильм может быть лишен фабулы в пользу других, менее заметных, но более существенных его аспектов (освещения, движения камеры, пластики, ритма монтажа и т.д.). Многие из этих аспектов не предусмотрены никем, в том числе официальным творцом картины. Любой вид монтажа работает как на фабулу, так и на случайность. Если, как показывает структуралистская критика, нет единого режима чтения литературных текстов, то даже намек на подобный режим отсутствует в случае кино, многозначного по природе.

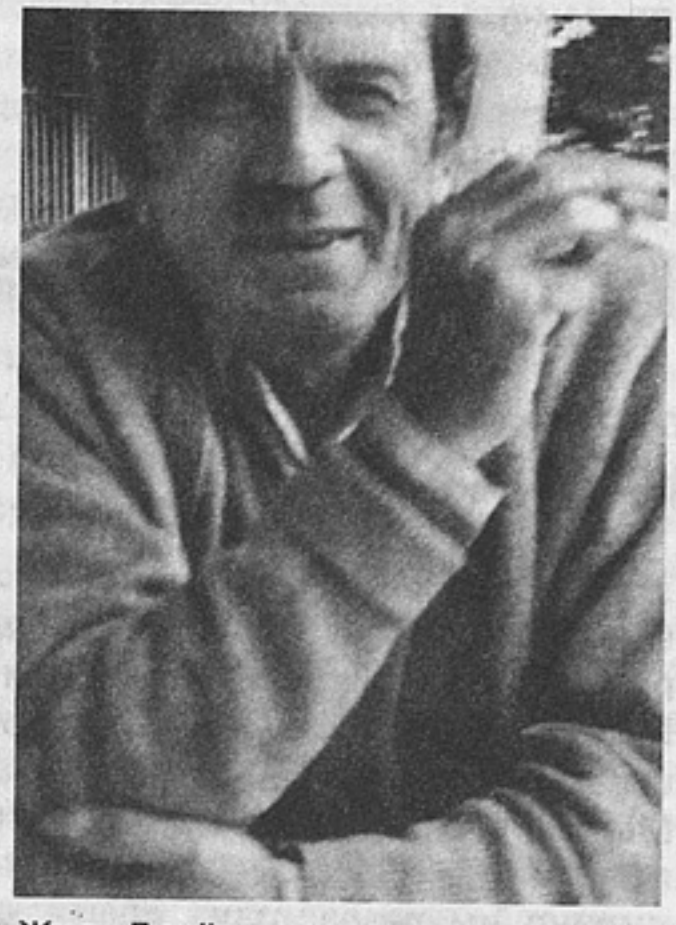
Когда-то в работе «Логика смысла» Делёз назвал писателей «клиницистами цивилизации». То же можно сказать и о лучших режиссерах, выполняющих средствами кино довольно сложную философскую работу. При этом их связи с конкретными философами не случайны. Так, создатели линии «лирической абстракции» в кино Брессон и Дрейер следовали, соответственно, Паскалю и Кьеркегору. От Паскаля до Брессона и от Кьеркегора до Дрейера и отчасти Штернберга — прослеживается, как считает французский философ, «единая линия». Авторы «лирических абстракций» создают целую серию персонажей, которые представляют собой конкретные способы существования. Среди них есть светлые, «белые» люди Бога, Блага и Добродетели, тиранические, иногда лицемерные хранители порядка из нравственных или религиозных соображений. Есть среди них и серые, неуверенные в себе люди (например, таков герой картины Дрейера «Вампир...»), но попадаются, особенно у Брессона, и настоящие исчадья зла. У Кьеркегора и Дрейера, у Паскаля и Брессона выбор как духовная определенность имеет своим предметом самого себя, каждый выбирает свой выбор. «Эта странная философия, этот крайний морализм противостоят морали, эта вера противопоставляет себя религии... Она, эта вера, сплетает между философией и кино ряд ценных связей... Потому что у Паскаля, как и у Брессона, у Кьеркегора, как и у Дрейера, подлинный выбор, состоящий в выборе самого выбора, рассматривается как возвращающий нам все. С его помощью мы обретаем все в духе жертвы в момент ее принесения или даже до того, как жертва свершилась»[3]. Чистый имманентный свет, исходящий от фильмов, снятых в духе «лирической абстракции», принципиально не отличается от света, на который указывали религиозные философы, авторы понятийных лирических абстракций. И те, и другие открывали «пространство, тождественное мощи духа»[4].

Это, как можно судить по публикуемому ниже тексту, не единственное сближение философии и кино. Все исследование Делёза выдержано в духе такого сближения, никогда не доходящего до тождества, но и не исчезающего с мыслительного горизонта.

◆

Жиль Делёз трагически ушел из жизни уже около двух лет назад. Перед смертью он работал над дополненным изданием своих «Диалогов» с Клер Парне. В этих фрагментах речь также идет о виртуальном и актуальном, о статусе образа в его отношении к слову и о том, как изменение этого статуса влияет на всю работу философа. Пусть этот фрагмент послужит своеобразным авторским предисловием ко всей публикации.

[3] Deleuze G. Cinèma 1. L'image-mouvement. Paris, Les Editions des Minuit, 1983, p. 163.
[4] Ibid, p. 165.



Жиль Делёз

[...] До настоящего момента мы рассмотрели случаи, когда актуальное окружает себя другими, все более развитыми, отдаленными и разнообразными виртуальностями: частица создает однодневок (эфемерид), восприятие вызывает воспоминания. Но дает о себе знать и движение в противоположном направлении: в его процессе окружности сужаются, а виртуальное сближается с актуальным, отличаясь от него все меньше и меньше. В результате возникает внутреннее круговое движение, соединяющее действительно существующий предмет и его виртуальный образ; актуальная частица имеет своего виртуального двойника, который отстоит от нее совсем ненамного, действительное восприятие обладает своим собственным воспоминанием — обладает в качестве следующего за ним (или даже одновременного ему) двойника. Ибо, как показал Бергсон, воспоминание есть не актуальный образ, образовавшийся в результате восприятия объекта, но виртуальный образ, который сосуществует с действительным восприятием объекта. Воспоминание — это современный виртуальный образ актуального объекта, его двойник, «зеркальное подобие». Имеет место также слияние и распад — точнее, колебания, непрерывный обмен между актуальным предметом и его виртуальным образом; виртуальный образ непрерывно становится актуальным, как зеркало, которое завладевает героем, поглощает его в себе, в свою очередь оставляя за ним виртуальное существование (в духе фильма «Дама из Шанхая»). Виртуальный образ втягивает в себя всю актуальность персонажа в то самое время, как от этого персонажа остается одна только виртуальность. Постоянный обмен между актуальным и виртуальным идет в кристаллах. Кристаллы образуются в плане имманентности. Актуальное и виртуальное сосуществуют, вступают в тесное круговращение, постоянно приводящее нас от одного к другому. Это уже не сингуляризация, но индивидуализация как процесс (актуальное и присущее ему виртуальное). Это не актуализация, а кристаллизация. Чистая виртуальность не нуждается более в актуализации, потому что она строго коррелирует с актуальным, образуя с ним наименьшую окружность. Актуальное и виртуальное находятся между собой уже не в состоянии неопределимости, но в состоянии неразличимости между двумя терминами, которые втянуты в обмен. Действительный объект и виртуальный образ, ставший виртуальным объект и ставший актуальным образ — таковы фигуры, доступные уже элементарной оптике. Но во всех этих случаях различение виртуального и актуального соответствует наиболее фундаментальному расчленению Времени, которое продвигается вперед, разделяясь по двум основным осям: одна стремится заставить протечь настоящее, другая — сохранить прошлое.

Cahiers du cinéma, 1995, N 497, decembre, p. 28

Перевод с французского Михаила Рыклина

ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ

Кино 1. Образ-в-движении

Предисловие

Эта работа посвящена не истории кино. Она представляет собой таксономию, попытку классификации образов и знаков. Первый том ограничивается определением элементов одной части классификации. Мы часто ссылаемся на американского логика Пирса (1839 — 1914), потому что именно им разработана общая классификация образов и знаков, без сомнения, наиболее полная и разветвленная. Ее можно сравнить с классификацией Линнея в области естественной истории, а с еще большим правом — с периодической системой Менделеева в химии. Кино бросает на эту проблему новый свет.

Не менее закономерной является и другая встреча. В 1896 году Бергсон написал книгу «Материя и память», в которой диагностировался кризис в психологии. Нельзя было продолжать противопоставлять движение как физическую реальность во внешнем мире образу как психической реальности в сознании. Открытие Бергсоном образа-в-движении, а на более глубоком уровне образа-во-времени и поныне остается настолько продуктивным, что нет уверенности, что из него сделаны все необходимые выводы. Несмотря на несколько поспешную критику, которой Бергсон впоследствии подверг кино, ничто не может помешать сопряжению образа-в-движении, как он его понимает, с кинематографическим образом.

В первой части книги мы рассматриваем образ-в-движении и его разновидности. Образ-во-времени составит предмет исследования ее второй части. Нам показалось, что великие кинорежиссеры сравнимы не только с художниками, архитекторами и музыкантами, но и с мыслителями. Просто вместо понятий они мыслят с помощью образов-в-движении и образов-во-времени. Огромное количество никчемной кинематографической продукции не может служить возражением. Дело в кино обстоит не хуже, чем в других областях, хотя последствия этого положения дел несопоставимы в экономическом и промышленном плане. Великие кинематографисты просто более уязвимы: несравненно легче помешать им делать свою работу. История кино представляет собой один сплошной мартиролог. Но из-за этого кино не в меньшей мере составляет часть истории искусства и мысли — истории, протекающей в своеобразных, автономных формах, которые сумели открыть и, несмотря ни на что, реализовать эти режиссеры.

Для иллюстрации текста мы не пользуемся репродукциями, ибо сам текст претендует быть не более как иллюстрацией великих кинофильмов, о которых каждый из нас хранит более или менее яркое воспоминание или эмоциональную реакцию.

Deleuze G. Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 46 — 82 (chapitre Montage).

Мы благодарны издательству «Минюи», Министерству иностранных дел Франции и Французскому культурному центру в Москве за содействие в осуществлении этой публикации.

Монтаж

1

Монтаж есть определение целого (третий бергсоновский уровень[1]) посредством пригонки, разрезки и новой искусственной пригонки. Эйзенштейн не устает повторять, что монтаж — это фильм как целое, идея. Но что делает целое предметом именно монтажа? С начала фильма до его конца что-то изменяется, что-то уже изменилось. Просто это изменяющееся целое, это время или эта длительность, по всей видимости, могут быть схвачены исключительно опосредованно по отношению к выражающим их образам-в-движении. Монтаж и представляет собой операцию, которая,собственно, применяется к образам-в-движении для того, чтобы извлечь из них целое, идею или, что то же самое, образ *конкретного* времени (du temps).Этот образ является по необходимости опосредованным, потому что он производен от образов-в-движении и их отношений. Тем не менее монтаж не осуществляется post factum. Предшествование целого, его в некотором смысле предзаданность даже необходимы. Тем более что, как мы уже видели, образ-в-движении в griffитовскую и последующую эпохи лишь в редких случаях связан с движением камеры; чаще всего он представляет собой последовательность постоянных планов, которая предполагает монтаж. Если рассмотреть три уровня (определенность закрытых систем; определенность движения, которое имеет место между частями системы; определенность изменяющегося целого, выражающего себя в движении), то окажется, что взаимопереходы между ними таковы, что каждый может содержать в себе или предполагать другие. Так что некоторые режиссеры могут уже «включать» монтаж в план или даже в отдельный кадр и таким образом придавать мало значения монтажу самому по себе. Но специфичность этих трех операций тем не менее сохраняется и при их имманентности друг другу. Сферой монтажа самого по себе или в применении к другой области является непрямой образ времени, длительности. Имеются в виду не гомогенное время и опространствленная длительность, на которые нападает Бергсон, но настоящие время и длительность, вытекающие из артикуляции образов-в-движении, как они фигурируют в ранних текстах Бергсона. Оставим пока без внимания вопрос о том, существуют ли еще непосредственные образы, которые можно назвать образами-во-времени, в какой мере они отделяются от образов-в-движении и в какой, напротив, опираются на некоторые неизвестные аспекты этих образов.

Монтаж представляет собой композицию, расположение образов-в-движении в качестве образующих опосредованный образ времени. Начиная с античной философии существует множество способов, какими время может пониматься в функции движения по отношению к движению, в зависимости от различных способов построения. И если Гриффиту приписывают заслугу не изобретения монтажа, но поднятия его на уровень особого измерения, выделить можно, видимо, четыре главные тенденции: органическую направленность американской школы; диалектическую — советской; количественную направленность довоенной французской школы; и интенсивную — школы немецкого экспрессионизма. В каждом случае режиссе-

[1] В главе 1 первого тома, носящей название «Тезисы о движении», три уровня описываются следующим образом: «1) множества или закрытые системы, которые определяются различимыми объектами или отдельными частями; 2) переходное движение, которое имеет место между этими объектами и изменяет их относительное расположение; 3) длительность или целое, духовная реальность, которая постоянно изменяется в соответствии со своими собственными отношениями.
То есть движение в каком-то смысле имеет две грани. С одной стороны, оно осуществляется между предметами и частями, а с другой — выражает длительность или целое». (D e l e u z e G. Cinéma 1. L'image-mouvement, p. 22.) — *Прим. переводчика.*

ры могут быть весьма различными; их объединяет, однако, общность тем, проблем и интересов — короче говоря, они составляют идеальное сообщество, которого в кино, как и в других областях, достаточно для того, чтобы подвести фундамент под понятия школы или направления. Дадим весьма общую характеристику этим четырем направлениям монтажа.

Гриффит постиг строение образов-в-движении в качестве организации, организма, крупной органической единицы. В этом состояло его открытие. Организм — это прежде всего единство в различии, то есть совокупность дифференцированных частей: есть мужчины и женщины, богатые и бедные, город и деревня, север и юг, внутреннее и внешнее и т.д. Между этими частями имеются бинарные отношения, которые образуют *параллельный перемежающийся монтаж*, когда изображение одной части следует за изображением другой в определенном ритме. Но также необходимо, чтобы часть и целое вступали в отношения между собой, обменивались соответствующими измерениями: в этом смысле *использование крупного плана* не просто связано с увеличением детали, но влечет за собой измельчение целого, уменьшение сцены (до уровня восприятия ребенка, как, например, в крупном плане младенца, являющегося свидетелем драмы в фильме «Бойня»). Демонстрируя то, каким образом герои переживают сцену, составными частями которой они являются, крупный план, абстрактно говоря, наделяет объективное целое субъективностью, равной ей или даже ее превосходящей (таковы не только крупные планы сражающихся, которые перемежаются с общими планами битвы, или крупные планы охваченной смятением девушки, которую преследует негр в картине «Рождение нации», но и данная крупным планом молодая женщина в фильме «Енох Арден» — крупный план там ассоциируется с ее мыслями[2]). Кроме того, части должны воздействовать и подвергаться воздействию друг друга, показывая, каким образом они входят в конфликт, ставя под угрозу единство органического целого, и как они этот конфликт преодолевают или восстанавливают единство. В одних частях появляются действия, противопоставляющие хорошее и плохое, зато другие содержат примиряющие, сходящиеся действия, приходящие на помощь добру; посредством всех этих действий развивается, проходя через различные стадии, дуэльная форма. И действительно, свойством органической совокупности является постоянное нахождение под угрозой. Так, негры в «Рождении нации» обвиняются в намерении, воспользовавшись поражением Юга, разрушить только что достигнутое единство Соединенных Штатов... Ту же цель преследуют сходящиеся действия: они устремляются к месту дуэли, чтобы изменить ее исход, спасти невинность и восстановить находящееся под угрозой единство: таковы скачка всадников, устремляющихся на помощь осажденным[3], или же медленное продвижение спасателя, который подхватывает девушку на плывущей льдине (в фильме «Сиротки бури»). Такова третья фигура монтажа — *сходящийся или конвергентный монтаж*, он перемежает моменты двух действий, которые вскоре сольются. И чем больше эти действия сходятся, чем ближе их слияние, тем быстрее ритм (ускоренный монтаж). Правда, слияние у Гриффита происходит не всегда. Невинная девушка часто с неким подобием садизма обречена только потому, что не смогла найти своего устойчивого места в анормальном «неорганическом» союзе (китаец-опиоман в «Сломанных побегах» так и не придет вовремя). В таких случаях перверсивное ускорение обгоняет сближение.

Таковы три формы монтажа или изменения ритма: смена различенных частей; смена относительных измерений; смена

---

[2] О крупном плане и бинарной структуре у Гриффита см.: F i e s c h i J. Griffith le precurseur. — Cinématographe, 1977, N 24, fevrier. О крупном плане у Гриффита и процессе миниатюризации и субъективации см.: L a r d e a u Y. King David. — Cahiers du cinéma, 1983, N 346, april.

[3] Имеется в виду известный эпизод из фильма «Рождение нации»: одетые в белое всадники ку-клукс-клана спешат на помощь членам семьи Кэмерон и другим белым, осажденным в сельском домишке отрядом, состоящим в основном из чернокожих солдат и офицеров. Расистские коннотации этого эпизода неоднократно критиковались. — *Прим. переводчика.*

сходящихся действий. Таким образом целое и части оказываются захваченными мощным органическим представлением. Из него американское кино и черпает свою наиболее прочную форму: от положения целого к восстановленной или трансформированной через посредство дуэли ситуации сходящихся действий. Американский монтаж является активно органическим. Неправильно упрекать его в подчинении нарративности, напротив, сама нарративность вытекает из такой концепции монтажа. В «Нетерпимости» Гриффит обнаруживает, что органическое представление может оказаться безграничным, заключая в себе не только семьи и общества, но целые тысячелетия и различные цивилизации. В этом фильме перемешанными с помощью монтажа частями являются сами цивилизации. Обмениваемые относительные измерения простираются от управляемого царем города до конторы капиталиста. Сходящимися действиями являются не просто характерные для каждой цивилизации дуэли-схватки — состязания колесниц в вавилонском эпизоде, гонки машин и поездов в эпизоде, связанном с современностью, — оба эти вида соревнований сближаются сквозь века благодаря ускоренному монтажу, в котором Вавилон и Америка накладываются друг на друга. Никогда больше в истории кино не будет достигнуто посредством ритма столь органическое единство частей, настолько различных, и действий, столь далеко отстоящих во времени.

Всякий раз, когда время рассматривается по отношению к движению, когда оно определяется как мера движения, обнажаются две стороны времени, являющиеся хронознаковыми: с одной стороны, время как целое, как большой круг или спираль, вбирающая в себя всю совокупность мирового движения; с другой стороны, время как интервал, отмечающий самую мелкую единицу движения или действия. Время как целое, совокупность движения в мире подобны парящей птице, которая летает все более широкими кругами. Но числовое единство движения образуется ударами крыльев, интервалом между двумя движениями или двумя действиями, интервалом, который непрестанно сокращается. Время в качестве интервала является переменным ускоренным настоящим, а время в качестве целого — это открытая с двух концов спираль, бесконечность прошедшего и будущего. Настоящее, расширяемое бесконечно, слилось бы с целым; целое, будучи бесконечно сжимаемо, превратилось бы в интервал. Из монтажа и сочетания образов-в-движении рождается Идея, опосредованный образ времени (целое, которое свертывает и развертывает совокупность частей в знаменитом эпизоде с колыбелью в «Нетерпимости», и интервал между действиями, который постоянно сокращается в ускоренном монтаже скачек).

2

Полностью признавая свой долг перед Гриффитом, Эйзенштейн выдвигает тем не менее два возражения. Во-первых, различенные части целого у Гриффита даны, так сказать, сами по себе, как независимые феномены. Они похожи на бекон с чередованием жирных и постных частей: там есть богатые и бедные, добрые и злые, черные и белые и т.д. Таким образом, когда представители этих частей сталкиваются друг с другом, столкновение по необходимости принимает форму индивидуальных поединков, где за коллективными мотивациями скрываются узколичные мотивы (например, любовная история, мелодраматический момент). Они подобны параллельным прямым, которые следуют в одном направлении и в бесконечной перспективе, конечно же, сходятся, но здесь и теперь сталкиваются только тогда, когда секущая соединяет конкретную точку на одной линии с конкретной точкой на другой. Гриффит упускает из виду, что богатые и бедные не даны в качестве независимых феноменов, но зависят от одной и той же общей причины — социальной эксплуатации... Возражения против «буржуазной» концепции Гриффита относятся не просто к тому, как рассказывается или постигается история. Они имеют непосредственное отношение к параллельному (а также конвергентному) монтажу. Эйзенштейн упрекает Гриффита в том, что тот понимает организм совсем еще эмпирически, не учитывая его генезис и рост; его единство пони-

мается пока чисто внешним образом, в качестве единства сходного, соединения рядоположенных частей, а не производственной единицы, *ячейки*, которая производит свои собственные части посредством деления, дифференциации. Он упрекает Гриффита в том, что тот понял противоположность как нечто случайное, а не как внутреннюю движущую силу, с помощью которой разделенное целое образует новое единство на другом уровне. Интересно, что Эйзенштейн сохраняет гриффитовскую композиционную идею, органическое расположение образов-в-движении — переход от общего плана (situation d'ensemble) к новой изменившейся ситуации через развитие и преодоление противоречий. Но Гриффит, по сути, не понял диалектическую природу организма и его строения. Органическое действительно представляет собой большую спираль, но спираль эту нужно понять не эмпирически, а «научно», в русле закона роста, вызревания и развития. Эйзенштейн считает, что этим методом ему удалось овладеть в «Броненосце «Потемкин», и именно в комментарии к этому фильму он излагает новую концепцию органического[4].

Органическая спираль находит свой внутренний закон в золотом сечении, которым отмечена точка-цезура; она разделяет целое на две неравные, но противопоставимые части (имеется в виду момент траура, когда совершается переход от корабля к городу, и момент, когда совершается обратное движение). Но таков же каждый виток или сегмент спирали, который, в свою очередь, подразделяется на две неравные противопоставимые части. Эти противоположности многообразны: они носят количественный (одно — многое, один человек — множество людей, выстрел — залп, корабль — эскадра), качественный (водные пространства — земля) и динамический (восходящее и нисходящее движение, движение справа налево и обратно) характер. Более того, если исходить из окончания спирали, а не из ее начала, золотое сечение образует еще одну цезуру, не низшую, а высшую точку инверсии, которая порождает другие разделения и другие противоположности. Другими словами, спираль развивается и разрастается через посредство оппозиций и противоречий. Тем самым, однако, выражается движение Целого. Действительно, если соотнести противопоставимые части с точкой происхождения **О** (или окончания), с точки зрения генезиса, они составят соотношение, представляющее собой золотое сечение: в соответствии с ним наименьшая часть должна относиться к наибольшей, как эта последняя в целому.

$$\frac{ОА}{ОБ} = \frac{ОБ}{ОВ} = \frac{ОВ}{ОГ} \ldots = м$$

Противоречие находится на службе у диалектического единства, им отмечено его развитие от начала до конца. Именно в этом смысле совокупность отражается в каждой из своих частей, и каждый виток (или часть) воспроизводит целое. Это верно не только по отношению к секвенции, но по отношению к каждому отдельному образу, который также содержит в себе свои цезуры, противоположности, начало и завершение: образ — это не просто элементарная единица, рядополагаемая с другими, это — генетическое единство, «клеточка», подверженная делению на другие клеточки. Эйзенштейн назовет образ-в-движении зародышем (cellule), а не простым элементом монтажа. Короче, в соответствии с диалектическим законом Единого, которое делится на части, чтобы образовать единство более высокого плана, место параллельного монтажа занимает *монтаж противоположностей.*

Набросаем в общих чертах структуру комментария Эйзенштейна, в котором он опирается на вполне конкретные образы (например, сцены на Одесской лестнице). Диалектическое построение такого рода имеется и в «Иване Грозном», особенно это видно на примере двух цезур, соответствующих моментам, когда Ивана охватывает сомнение; в первый раз это происходит, когда он вопрошает себя у гроба жены, а во второй раз — когда он умоляет монаха. Один момент отмечает конец перво-

[4] Блестящий анализ Эйзенштейна состоит в доказательстве того, что не только теория, но и практика параллельного монтажа отсылает к буржуазному обществу в том виде, как оно себя мыслит и реализует на практике.

го витка, первого этапа борьбы против бояр, вторым отмечено начало второго этапа, а между ними эпизод удаления из Москвы. Официальная советская критика упрекала Эйзенштейна за то, что вторая часть фильма построена как поединок Ивана со своей теткой; он действительно отвергает как анахронизм представление об Иване Грозном, который соединяется с народом. На протяжении всего фильма Иван, сообразуясь с историческими условиями эпохи, превращает народ в простое орудие, тем не менее в рамках этих условий он развивает свое противостояние с боярами, которое не становится дуэлью двух лиц в стиле Гриффита, но переходит от политического компромисса к физическому и социальному истреблению.

В подтверждение своего тезиса Эйзенштейн ссылается на математику и естественные науки. Искусство при этом ничего не теряет, потому что кино, подобно живописи, должно изобрести спираль, которая удовлетворяет теме, и правильно выбрать точки-цезуры. Если встать на точку зрения развития и роста, метод Эйзенштейна по сути заключает в себе выделение особых точек (points remarquables) или привилегированных мгновений; но, в отличие от метода Гриффита, они не выражают стихию случайного или индивидуальный произвол, напротив, они в полной мере принадлежат упорядоченной конструкции органической спирали. В этом можно убедиться, если обратить внимание на новое измерение, которое Эйзенштейн представляет в одних случаях как дополнительное по отношению к органическому, а в других — как завершающее его. Композиция, диалектическое расположение включают в себя не только органическое, то есть генезис и рост, но также *патетическое*, или «развитие». Патетическое не следует смешивать с органическим. Точнее, от одной точки спирали к другой можно проводить век-торы, которые подобны тетиве лука, излучине. Речь более не идет об образовании и развитии самих противоположностей, соответствующих виткам, речь — о переходе от одной противоположности к другой или, точнее, одной противоположности в другую, о скачке в противоположное. Ведь есть не просто оппозиция земли и воды, единого и многого, есть переход от одного к другому, неожиданное возникновение одной оппозиции из другой. Существует не только органическое единство противоположностей, но патетический переход противоположного в свою противоположность. Есть не только органическая связь двух мгновений, но патетический прыжок, во время которого второе мгновение обретает новую силу, потому что в него переходит первое. От грусти к гневу, от сомнения к уверенности, от смирения к бунту... Патетическое само по себе содержит оба эти аспекта: это одновременно переход от одного термина к другому, от одного качества к другому и неожиданное возникновение нового качества, рождающегося из совершившегося перехода. Патетическое в одно и то же время является «сжатием» и «взрывом»[5]. «Генеральная линия» разделяет эту спираль на две противопоставленные части, «старое» и «новое», и воспроизводит это разделение, распределяя противоположности с той и с другой стороны, — это и есть органическое. Но в знаменитой сцене с сепаратором мы присутствуем при переходе от одного момента к другому, от недоверия и надежды к триумфу, от пустого шланга к первой капле; этот переход ускоряется по мере того, как приближается новое качество, победоносная капля — таково патетическое, качественный скачок или прыжок. Органическое представляло из себя лук или множество луков, патетическое же одновременно является тетивой и стрелой, изменением качества и внезапным появлением нового качества, его возведением в квадрат, во вторую степень.

Таким образом, патетическое подразумевает изменение не просто в содержании образа, но в его форме. Образ на самом деле должен изменить качество, перейти в более высокую степень. Сам Эйзенштейн называет это «абсолютным изменением пропорций» (dimension), противопоставляя его всего лишь относительным изменениям Гриффита. Под абсолютностью изменения следует понимать то, что каче-

[5] Eisenstein S. Memoires. 10 — 18, 1, p. 283 — 284.

ственный скачок является формальным не в меньшей степени, нежели материальным. Введение крупного плана у Эйзенштейна знаменует именно такой формальный скачок, абсолютное изменение; другими словами, возведение образа в квадрат; по сравнению с тем, что делал Гриффит, это совершенно новая функция крупного плана[6]. И если он обволакивает субъективность, то в том смысле, в каком сознание также является переходом в новое измерение, возведением во вторую степень (которое может совершиться посредством «серии нарастающих крупных планов», но может прибегнуть и к другим процедурам). В любом случае сознание — это патетическое, это переход от Природы к человеку, а также качество, которое рождается из совершившегося перехода. Это одновременно осознание и сознание обретенное — обретенное в какой-то степени революционное сознание, обретенное в незначительной степени Иваном Грозным; не более как предвосхищенное в «Броненосце «Потемкин» и достигающее своего апогея в «Октябре». Патетическое является развитием потому, что это развитие самого сознания: оно скачок органического, который производит сознание, внешнее Природе и ее эволюции и одновременно внутренне присущее обществу и его истории в разные периоды его развития. Существуют и другие скачки, находящиеся в изменчивых отношениях со скачками сознания; они выражают новые уровни, формальные и абсолютные изменения, возведения в еще более высокие степени. Бывают цветовые скачки, например, красное знамя в «Потемкине» или «красный пир» Ивана Грозного. С появлением звука и речи Эйзенштейн открывает все новые возведения в степень[7]. Но если ограничиться немым кино, качественный скачок может произвести в нем формальные или абсолютные изменения, уже составляющие энную степень: так, волна молока в «Генеральной линии» сменяется настоящими фонтанами (переход к сверканию), а потом зигзагами цифр (переход от видимого к читаемому). Именно в этой перспективе становится куда более удобопонятным введенное Эйзенштейном сложное понятие «монтаж аттракционов», которое определенно не сводится к использованию сравнений и даже метафор[8]. На первый взгляд «аттракционы» — это либо театральные или цирковые представления (красный праздник Ивана Грозного), либо пластические представления (статуи и скульптуры в «Потемкине» или прежде всего в «Октябре»), продолжающие и заменяющие собой образ. Таковы же потоки воды и огня в «Генеральной линии». Естественно, аттракцион должен прежде всего пониматься в зрелищном смысле. Но также в смысле ассоциативном: соединение образов по типу ньютоновского закона притяжения. Но в еще большей мере эйзенштейновское исчисление аттракционов отмечено диалектическим стремлением образа завоевать новые измерения, то есть формально перепрыгнуть из одной степени в другую. Струи воды и потоки огня доводят каплю молока до подлинно космического измерения. Сознание становится космическим и одновременно революционным, достигая последним патетическим прыжком органического целого в себе: земли, воздуха, воды и огня. Ниже мы увидим, каким образом монтаж аттракционов заставляет непрерывно коммуницировать в обоих направлениях органическое и патетическое. Эйзенштейн заменяет параллельный монтаж Гриффита монтажом оппозиций; на место конвергентного, сводящего в одну точку монтажа он ставит монтаж качественных скачков (так называемый «прыгающий монтаж»). Все новые аспекты монтажа в творчестве великого режиссера сходятся, точнее, вытекают не только из практических операций, но и из теоретических понятий: новой концепции крупного плана, ускоренного и вертикального монтажа, монтажа аттракционов,

[6] Бонитцер анализирует различие Гриффит — Эйзенштейн (изменение абсолютного или относительного измерения) в книге: Le champ aveugle.

[7] В частности, Эйзенштейн называет свое открытие «вертикальным монтажом».

[8] Уже в «Неравнодушной природе» Эйзенштейн настаивает на формальном, а не просто материальном характере качественного скачка. Это определяется тем, что должно происходить возведение образа в более высокую степень. В этой связи возникает «монтаж аттракционов».

интеллектуального или сознательного монтажа... Мы верим в связность этого органико-патетического целого. И в этом сущность революции Эйзенштейна: он придает диалектике собственно кинематографический характер, он освобождает ритм от чисто эмпирического и эстетического, как у Гриффита, расчета, он создает подлинно диалектическую концепцию организма. Время продолжает оставаться опосредованным образом, который рождается из органической композиции образов-в-движении, но *интервал так же, как и целое, приобретает новый смысл.* Интервал, переменное настоящее, превращается в качественный скачок, достигающий высокой степени[9] мгновения. Что же до бесконечности целого, это уже не тотальность воссоединения, которая включает в себя независимые части при том единственном условии, что они существуют одни для других, и которая может всегда увеличиться, если добавить части к обусловленному целому или если соотнести два независимых целых с идеей одной и той же цели. Это тотальность, ставшая существующей и конкретной, в которой все части производятся одни другими, так что эта взаимная причинность отсылает к целому как причине совокупности *и* ее частей в соответствии с внутренней целесообразностью. Открытая с двух сторон спираль уже является не способом собирания эмпирической реальности извне, но способом, каким постоянно производит себя и разрастается диалектическая реальность. Вещи действительно погружаются *во* время и становятся бесконечными, потому что занимают в нем место несоизмеримо большее, нежели каждая из частей занимает в целом, а целое в себе самом. Целое и части «Потемкина» (сорок восемь часов) или «Октября» (десять дней) занимают во времени, то есть в целом, безмерно расширенное место. Аттракционы не только не прибавляются друг к другу и не сравниваются с внешней точки зрения, но являются самим этим приращением или внутренним существованием в целом. Диалектическая концепция организма и монтажа у Эйзенштейна сопрягает постоянно открытую спираль и постоянно выпрыгивающее за свои пределы мгновение.

Как хорошо известно, диалектика определяет себя с помощью множества законов. Есть закон, по которому количественный процесс скачкообразно приобретает иное качество: переход одного качества в другое и неожиданное возникновение нового качества. Есть закон целого, множества и его частей. Имеется также закон единства и противоречия, от которого, как известно, зависят два других: Единое раздваивается, чтобы образовать новое единство. Если можно говорить о советской школе монтажа, то не потому, что все эти режиссеры на одно лицо, но в силу того, что они как раз различаются в рамках общей для них диалектической концепции; каждый из них ощущает особую близость к тому или иному закону, воссоздаваемому его вдохновением. Очевидно, что Пудовкина прежде всего интересует поступательное движение сознания, качественные скачки, связанные с осознанием; именно в этом плане «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана» составляют великую трилогию. Природа присутствует в них во всем своем блеске и театральности — уносящая льдины Нева, монгольские равнины, — но подобно линейному напору, который стягивает воедино моменты осознания: матери, крестьянина, монгола. Глубина искусства Пудовкина заключена в распутывании ситуации в целом с помощью сознания, которое из нее извлекает герой, и в ее доведении до пределов того, чего сознание может достичь в действии (мать следит за отцом, который хочет украсть гири от часов, или в «Конце Санкт-Петербурга» женщина, чей взгляд оценивает элементы ситуации: полицейского, стакан чая на столе, дымящуюся свечу, сапоги только что вошедшего мужа).

Диалектиком в ином смысле является Довженко: он одержим триадическим отношением частей, множества и целого. Если когда-то существовал режиссер, умевший добиться того, что множество и части

[9] В оригинальном тексте со словом «puissance» связана непереводимая игра слов: по-французски оно означается одновременно «степень» (прежде всего в математическом смысле) и «силу», «мощь», «власть», «господство», «влияние» и т.д. — *Прим. переводчика.*

устремляются к целому, которое придает им глубину и протяжение, бесконечно превосходящие их собственные пределы, — им (куда больше, чем Эйзенштейн) был Довженко. Таков был у Довженко источник его фантазии и очарования. Иногда сцены у него могут быть статическими частями или разрозненными фрагментами, как картины нищеты в начале фильма «Арсенал»: простертая женщина, застывшая мать, мужик, сеятельница, трупы погибших от газа (или же, напротив того, блаженные картины «Земли»: неподвижные пары, сидящие, стоящие, полулежащие). Иногда в таком-то месте в такой-то момент — например, в тайге в фильме «Аэроград» — может образоваться динамическое и непрерывное множество. Всякий раз не покидает уверенность, что погружение в целое заставляет образы сообщаться с тысячелетним прошлым — например, прошлым горы на Украине или скифских сокровищ в «Звенигоре» — и с планетарным будущим, как в «Аэрограде», где со всех точек горизонта на самолетах слетаются конструкторы нового города. Аменгюаль писал об «абстракции монтажа», который с помощью множества или фрагментов давал режиссеру «возможность говорить поверх реального времени и пространства»[10]. Но это «поверх» также является Землей или подлинной интериорностью времени, то есть изменяющегося целого, которое, меняя перспективу, постоянно наделяет реальные существа непропорционально большими размерами, благодаря чему они одновременно прикасаются к самому отдаленному прошлому и будущему и с помощью чего участвуют в движении их «революции»: таков дед, который умиротворенно умирает в начале «Земли», и дед из «Звенигоры», настойчиво пребывающий внутри времени. Гигантские размеры, которые люди, согласно Прусту, приобретают во времени и которые равно разделяют части и продолжают множество, — именно ими Довженко наделяет своих крестьян, именно такие размеры он приписывает «Щорсу» и другим «легендарным людям баснословной эпохи».

В каком-то смысле Эйзенштейн имел основания видеть себя по отношению к Пудовкину и Довженко главой школы, потому что он был проникнут третьим законом диалектики, тем самым, который содержит в себе все остальные: закон Единого, которое раздваивается и возвращает новое единство, соединяющее в себе органическое целое и патетический интервал. Фактически это были три способа понимания диалектического монтажа, и ни один из них не должен был прийтись по вкусу сталинской критике. Общей между всеми тремя режиссерами была мысль о том, что материализм был прежде всего историческим и что Природа подчинялась диалектике лишь потому, что была изначально интегрирована в тотальность человеческого опыта. Отсюда имя, которое дал Природе Эйзенштейн: она «не-равнодушна». Напротив того, оригинальность Вертова состоит в радикальном утверждении диалектики материи в себе. Этот четвертый закон порывает с тремя другими[11]. Конечно, и Вертов показывал присутствие в Природе человека, его действия, страсти, жизни. Но если он прибегал для этого к документалистике и кинохронике, если он яростно отвергал инсценировку Природы и сценарий действия, у него были на то глубокие основания. Машины, ландшафты, здания и люди — все, что угодно, даже самая симпатичная крестьянка или самый трогательный ребенок выступали в качестве материальных систем, находящихся в постоянном взаимодействии. Они служили катализаторами, конвертерами, трансформаторами, которыми изменяли скорость, направление, порядок, способствуя эволюции материи в сторону менее «вероятных» состояний, осуществляя движения, неизмеримо превышающие их собственные измерения. Дело не в том, что Вертов рассматривал людей в качестве машин, скорее,

[10] «Поэтической свободы, которой он некогда требовал от организации прерывных фрагментов, Довженко добивается в «Аэрограде» с помощью разрезания огромной непрерывности». (A m e n g u a l B. Dovjenko. Dossiers du cinéma.)

[11] Марксистов не прекращает волновать вопрос о том, является ли диалектика исключительной принадлежностью человека или же можно говорить о диалектике природы самой по себе. Сартр вновь ставит его в «Критике диалектического разума», настаивая на человеческом характере любой диалектики.

это сами машины обладали «сердцем», они «вращались, дрожали, вибрировали и отбрасывали искры», как это мог делать и человек с другими движениями и в других условиях, но в постоянном взаимодействии с другими людьми. Открытиями Вертова в современной жизни были молекулярный ребенок, молекулярная женщина, материальная женщина и ребенок, а также системы, называемые механизмами и машинами. Наиболее важными были переходы (коммунистического типа) от распадающегося порядка к строящемуся. А между двумя системами, порядками или движениями с необходимостью располагается переменный интервал. Интервал в движении, по Вертову, — это перцепция, взгляд, глаз. Просто глаз этот является не недостаточно подвижным глазом человека, но глазом камеры, то есть глазом в материи, перцепцией в том виде, в каком она существует, растягиваясь от точки, в которой начинается действие, до точки, которой достигает реакция, в том виде, в каком она заполняет интервал между ними, пробегая весь мир и вибрируя в соответствии с интервалами. В корреляции нечеловеческой материи и сверхчеловеческого взгляда, собственно, и состоит диалектика, поскольку последняя также образует тождество совокупности материи и коммунизма, который строит человек. И монтаж постоянно приспосабливает трансформации движений в материальном мире к интервалу движения в объективе камеры, то есть к ритму. Нужно сказать, что монтаж уже полностью пронизывает собой два предшествующих момента. Он предшествует съемке в виде отбора материала, частей материи, которым предстоит прийти во взаимодействие, иногда очень далеко отстоящих друг от друга (жизнь, как она есть). Монтаж заключен также в самой съемке, в интервалах, заполненных глазом-камерой (камерой, которая следует, бежит, входит, выходит — короче, в жизни фильма). Уже после съемки, в монтажной, где из всего материала выделяется та часть, которая входит в фильм, также осуществляется монтаж; прибегают к нему и зрители, когда они сравнивают жизнь в фильме с жизнью, как она есть. Таковы три уровня, сосуществование которых четко показано в «Человеке с киноаппаратом», но которыми вдохновлялось все предшествующее творчество Вертова.

Диалектика не была для советских кинорежиссеров пустым словом. Она являлась одновременно практикой и теорией монтажа. Но в то время, как три других великих режиссера пользовались диалектикой для того, чтобы трансформировать органический состав образов-в-движении, Вертов нашел в ней способ порвать с ним. Он упрекал своих соперников в том, что те тащились в хвосте за Гриффитом, за американским кино и буржуазным идеализмом. По его мнению, диалектика должна порвать со все еще слишком органической Природой и со все еще слишком падким на патетику человеком. Целое в его творчестве смешивается с бесконечным множеством материи, а интервал отождествляется с глазом в материи, Камерой. Этот подход не найдет понимания у официальной критики. Вертов довел до предела внутридиалектическую полемику, которую так хорошо умел охарактеризовать Эйзенштейн, когда полемика переставала его удовлетворять. Пару «материя / глаз» Вертов противопоставляет паре «материя / человек», «природа / кулак», «природа / удар кулаком» (органическое — патетическое).

Окончание следует

Перевод с французского
Михаила Рыклина

ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА

Услышь меня, чистый сердцем!

В.Малявина.
На втором плане — портрет С.Жданько ее работы

Глава 2

И повезли меня в суд.

Но сначала я долго сидела в вестибюле Бутырки, где по обеим сторонам расположены боксы. С одной стороны боксы для женщин, с другой — для мужчин.

Независимо от того, в какое время должен состояться суд, выводят из камеры в шесть утра, непременно с вещами. Матрас тоже надо свернуть и вынести из камеры. Я не хотела отдавать свой, тот, что выхватил мне из стопки матрасов парень с «рабочки», уж очень удачный попался, но ничего не поделаешь. Опять коридоры, лестницы, железные двери: др-др... тр-тр... шмяк... дверью по железной решетчатой стене. И как начальники не путают эти коридоры, эти двери? Здесь, как в лабиринте.

Суд назначен на 14.30.

Скажите, пожалуйста, зачем за восемь часов до начала меня тревожить? Зачем запирать в бокс на долгое время?

Привели ко мне в бокс женщину. Угрюмую. Перегородки между боксами не достигают потолка, поэтому подельщики, сидя в разных боксах, легко переговариваются.

Угрюмая спросила:

— Какая у тебя статья?

— 103-я.

Она понимающе кивнула головой.

Привезли завтрак: перловую кашу и чаек.

Баландер меня спрашивает:

— В первый раз едешь?

— Да.

И налил мне чайку покрепче.

Завтрак кончился.

Опять сидим.

Говорить с Угрюмой не хочется.

После завтрака еще оживленнее стали переговоры между боксами.

На мужской стороне кто-то пробасил:

— Стас! ты слышишь меня?

Ответили:

— Говори.

У меня такое ощущение, что мой Стас, Стас Жданько, всегда рядом со мной. Это ощущение не покидает меня никогда, ни в камере, ни на прогулке, ни теперь перед судом. На днях перечитала В.Гаршина «Красный цветок» — любимый рассказ Стаса.

Никогда не забуду тот день, когда Стас впервые прочитал мне «Красный цветок» и рассказал о Гаршине, о его жизни.

Окна нашей комнаты на этот раз были расшторены. Обычно шторы закрывали окна. Стас любил, когда светила настольная лампа, а окна были закрыты. Утренний, очень крепкий чай он пил при электрическом свете, даже если на улице сверкало солнце.

Я никак не могла к этому привыкнуть, но смирялась. В этот день Стас почему-то раздвинул шторы и стал мне вслух читать «Красный цветок». Я смотрела на огромное дерево за нашим окном и внимательно слушала его.

Несколько раз он останавливал чтение и тоже подолгу смотрел в окно.

Теперь, перечитывая «Красный цветок», я особенно задержалась на тех строчках, после которых мы долго молчали. Текст таков:

«К чему эти мучения? Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить... ведь так?»

— А ты знаешь, Валена, что Гаршин позировал Репину для картины «Иван Грозный и сын его Иван»? Репин писал с него молодого царевича.

— Я с детства боюсь этой картины.

— Я тоже. А еще Гаршин говорил: «Если бы не жена, которую я так люблю, то я давно бы порешил себя». И порешил... все-таки...

Я это пишу не к тому, что Стас тоже ушел из жизни страшным и странным об-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 2.

разом, более того, я убеждена, что Стас не хотел уходить из жизни, но его действительно очень интересовали люди, которые накладывали на себя руки.

Как-то я попросила Стаса:

— Дай мне, пожалуйста, вон ту маленькую книжечку. Это Маяковский.

— Почему он застрелился? А, Валена?

Стас достал из шкафа маленькую книжечку, открыл ее и стал читать вслух поэму «Про это». Прочитав несколько строф по книге, он тут же закрыл ее и, не отходя от книжного шкафа, дочитал всю поэму наизусть.

Я была поражена. Мы никогда не говорили с ним о Маяковском. Я не предполагала, что он так умно, так эмоционально, так хорошо может его читать.

Жарким летом 70-го года наш театр, Театр имени Е.Вахтангова, выехал на гастроли в Новосибирск.

После спектакля «Идиот», где я играла Аглаю, подходит ко мне молодой человек, благодарит за спектакль и просит подписать фотооткрытку с моим изображением, которую он купил в киоске.

Я подписала: «Стасу с пожеланиями — наилучшего!»

Он был заметно смущен, но тем не менее попросил разрешения проводить меня до гостиницы.

Я отказалась. Меня ждал Саша Кайдановский — он в то время только-только поступил в нашу труппу.

После следующего спектакля я опять увидела молодого человека по имени Стас. Он разговаривал с Николаем Олимпиевичем Гриценко, и они оба держали правую руку как бы для крестного знамения. Я поняла, что они говорили о князе Мышкине, которого в нашем спектакле «Идиот» гениально играл Гриценко.

Мы со Стасом поклонились друг другу.

Я и Саша Кайдановский пошли гулять по городу. Шли переулками. Я оглянулась: за нами шел Стас. Он обогнал нас, наклонился к тротуару, и вдруг обочина воспламенилась. Огонь побежал, освещая белый пух тополя, по направлению к нам. Стас громко засмеялся и быстрым шагом пошел вперед. А мы с Сашей продолжали смотреть на огненную ленточку, которая мчалась по улице. Добежав до лужицы, тут же исчезла.

Стас родом из Черепанова — райцентра, что под Новосибирском.

Позже он мне рассказывал, что специально приезжал в Новосибирск смотреть наши спектакли.

Прошло какое-то время, может быть, года четыре, и я увидела Стаса в спектакле «Мещанин во дворянстве», где играла Люсиль, дочь Журдена. Но не поняла, что тот случайно встреченный новосибирский мальчик и юноша, который вместе с другими студентами «Щуки» танцевал в массовке, — одно и то же лицо. В конце спектакля все исполнители были на сцене, и Стас довольно громко говорил с кем-то обо мне. Меня раздражил этот разговор, этот нарочно неопрятный вид молодого человека, длинные неухоженные волосы, зачесанные за уши, слишком прямая спина и громкий смех по поводу и без него.

Потом я часто замечала его за кулисами или в оркестровой яме на моих спектаклях.

Как-то Женечка Симонова, которую я знала с ее детства и была в милых отношениях с ее родителями, пригласила меня на дипломный спектакль школы-студии «Преступление и наказание».

— Раскольникова играет Стас Жданько, а я Дунечку. Приходите, — приглашала меня Женечка.

Был теплый майский вечер. Я долго любовалась высокими тополями в нашем дворе, которые посадил мой папа. Как хорошо, что я родилась на Арбате! Мама мне рассказывала, что впервые меня вынесли из дома прямо в Театральное училище имени Щукина. Там находилось бомбоубежище, в котором вся округа пряталась во время воздушной тревоги. А когда бомба попала в Театр Вахтангова, нас эвакуировали из Москвы.

Вспоминая мамины рассказы про войну, которую сама не помнила, я отправилась в Щукинское училище на спектакль — то есть вышла из дома и перешла улицу.

В зале кресла для зрителей поставлены так, чтобы между ними, начиная от двери, образовался проход.

Спектакль начался, и в этих дверях я увидела Стаса Жданько — того самого сту-

дента, что носил длинные немытые волосы и часто стоял за кулисами на моих спектаклях. Но теперь он был другой. Меня поразила необыкновенная бледность его лица. Он был в черном длинном пальто. Одна рука в кармане пальто, другая покоилась на груди. Рука красивая и тоже очень бледная.

Он прошел от двери по проходу вперед, резко повернулся и заговорил. Это был монолог Раскольникова о Наполеоне.

То, как Стас трактовал Раскольникова, настолько совпадало с моим ощущением этого образа, что у меня сильно забилось сердце.

Спектакль состоял из шести сцен.

Для меня был интересен переход Стаса из сцены в сцену. Он шел по залу к двери, поворачивался и шел обратно. Вот этот-то поворот был для меня самым главным событием в спектакле.

Он шел к двери одним, возвращался в декорацию другим, готовым для новой сцены.

Совершенной мне показалась сцена с Дунечкой. Стас вошел в комнату Сонечки, подошел к ее постели и медленно, очень медленно провел своей изумительной рукой по краешку кровати. Когда Дуня — Женечка Симонова читала Евангелие, Стас — Раскольников, внимательно слушая ее, смотрел на постель.

Спектакль окончился. Я задержалась у Женечки за кулисами, но была уверена, что Стас ждет меня. И не сумела скрыть своего волнения, когда увидела его. Он доверчиво смотрел на меня. Я поцеловала его и сказала:

— Я тебя понимаю.

Не сказав ни слова, он поцеловал мне руку. Я поспешила уйти, очень уж разволновалась.

Катюша Райкина получила звание заслуженной артистки РСФСР и пригласила нас, нескольких человек, к себе в гости. Приглашен был и Паша Арсенов. Мы с Павлом оставались в дружеских отношениях, хотя уже и не жили вместе. Я была рада видеть его.

От Катюши мы поехали к Свете Тормаховой — она тоже играла тогда в Вахтанговском.

Я спросила Свету:

— Ты знаешь Жданько?

— Знаю. Мы с ним много раз общались.

— Какой он?

— Интересный. Странный. Рассказывал, что ему нравится пробивать тонкий лед своим телом, прыгая с обрыва в зимнюю реку. И потом... непонятная история случилась в нашем училище: студентка Надя Писарева, с которой Стас дружил, выбросилась с балкона высокого красного дома, что напротив Аэровокзала. После ее гибели Стас закрылся в своей комнате и не выходил, пока его оттуда силком не вытащили. Я знаю, он мне рассказывал сам, — продолжала Света, — что он был в этом красном доме в тот трагический день.

Я вдруг сказала:

— Это он убил ее.

Мне стало страшно самой от такого обвинения, но я уже произнесла эти жуткие слова.

Теперь, когда меня обвиняют в убийстве Стаса, я часто вспоминаю тот день, когда я так жестоко и греховно сказала о нем. Может быть, за мой грех перед ним я и расплачиваюсь.

Дня за три до гибели Стаса мне приснилась эта девочка, Надя, которую я никогда не видела. Я рассказала сон Стасу.

— Представляешь, Стас, снится она мне коротко стриженная... в длинном свитере крупной вязки... и руки ко мне протягивает.

— Ты же не видела ее... Она была коротко стриженная и постоянно ходила в длинном свитере и джинсах.

— У меня грех перед тобой, Стас... Когда ее не стало, я сказала, что это ты ее убил.

— Вот и матушка моя так говорит.

И ушел в театр.

Однажды бессонной ночью он стал рассказывать об этом случае:

— Меня пригласили на свадьбу в ресторан «Арагви»... она тоже там была с каким-то мудаком... Когда они уходили, я вышел за ними. Они взяли такси, и я тоже... Поехал следом... Я ревновал ее. Мне был противен этот тип. Когда он ушел, я поднялся к ней... Через какое-то время я узнал, что она выбросилась с балкона. Мне

тоже хотелось умереть. Я закрылся в своей комнате. Жил я тогда на Арбате, напротив Театра Вахтангова, во дворе, в подвале... Я работал дворником... подрабатывал, и комната была своя... не общежитие все-таки...

Я ничего не поняла из рассказа Стаса. Мне было страшно слушать о Наде, которая выбросилась с балкона, и я сказала ему об этом. Больше мы никогда о ней не говорили, и вдруг она мне приснилась.

Я до сих пор многого не понимаю в том, что случилось со мной. А мне нужно понять, мне необходимо понять все.

Курс, где учился Стас, был очень талантливый: Женя Симонова, Леня Ярмольник, Наташа Каширина, Юра Васильев, Наташа Ченчик, Юра Воробьев. Но самым талантливым из них, как говорил мне тогда Саша Кайдановский, был Стас Жданько.

Стаса уже пригласили в несколько театров, но он захотел показаться в Театре Вахтангова. Показа я не видела, но знала, что он очень понравился и что приглашение служить в нашем театре последовало. На что Саша Кайдановский — он уже не работал у нас — сказал:

— Он не пойдет в Театр Вахтангова.

— Ты ошибаешься, Саша, он будет работать у нас, — уверенно ответила я.

Так и получилось. Стас поступил в нашу труппу. Он мечтал сыграть Рогожина. Михаил Александрович Ульянов готов был отдать одну из своих лучших ролей Стасу, в которого он верил и которому симпатизировал.

— Валена, у нас с тобой всего одна сцена, но как мы ее сыграем!

— Стас, но Аглая и Рогожин словом не обмолвились...

— Это ничего... Я знаю, как представлю тебя перед Настасьей Филипповной. Тут не надо слов, Валена.

По каким причинам Стас так и не сыграл Рогожина, я не знаю.

На празднике в честь очередной годовщины Училища имени Щукина (начинала я учиться во МХАТе, потом перешла в «Щуку») я стояла сзади на возвышении, чтобы лучше видеть, что происходит на сцене гимнастического зала. «Г.з.» — так мы его называли.

Неожиданно для меня Стас поцеловал край моей юбки и протянул ко мне открытую руку. Я легко пожала ее. С этого дня мы с ним не расставались.

— Малявина! Выходи!

Прошла пропускной пункт, вскарабкалась в «воронок». Запихнули меня в раскаленный от жары железный узенький «стакан» и закрыли на замок. Невыносимо! В этом «стакане» есть маленькое круглое отверстие, куда бы мог поступать воздух, но он не поступал, и дышать было абсолютно нечем. Стала просить, чтобы открыли. Ничего подобного, конвоир даже не отвечает. Задыхаюсь совсем.

— Я так и до суда не доеду. Откройте, пожалуйста! — умоляла я.

Молчание.

— Я прошу вас — откройте!

Ребята за решеткой, в другом отсеке, кричат конвоиру:

— Открой ты ей! Плохо человеку!

— Выедем с территории — открою, — пообещал конвоир.

Как все долго... Стоим и стоим у проходной...

Наконец, выехали из Бутырки. Отрыл мне дверь конвоир!

Большой отсек за решеткой, который зовут «обезьянником», набит до отказа. Там везут на суд мужчин. Сколько же их, Господи! Спрашивают: как зовут? в какой суд едешь? какая статья?

Когда называешь статью, значительно восклицают: О-о-о!

В этом «О!» есть некоторое восхищение. Ужасно. Но это так. И тени упрека я никогда не слышала в свой адрес.

Привезли в суд и опять закрыли в боксе. Этот бокс оказался морозильником, потому что находился в сыром полуподвальном помещении. На улице жуткая жара, а здесь очень холодно.

Сколько еще ждать? Неизвестно. Я как-то потеряла счет времени. А спрашивать через закрытую на десять ключей дверь не хотелось. Скорее бы уж начинали свой дурацкий суд.

Вытащила из сумки свой длинный шерстяной халат, укуталась в него и стала читать надписи на скамейке, на дверях, на стенах. Не надписи, а целые послания за-

ключенных. Тут и стихи, и признания, и советы, а главное — отборная ругань в адрес неправых судей. Моей судье особенно доставалось.

Вошла конвоир, раздела меня догола и стала «шмонать» все мои вещи.

— Простудишь меня, — говорю я ей.

— Набрось халат, — разрешила она и поинтересовалась: — Волнуешься?

— Нет, не очень.

— Ну, пошли!

И снова повели меня по грязным коридорам — теперь уже в зал заседаний. Ремонт у них, что ли? Ужас, какая грязь!

Наконец ввели в большой зал, посадили за барьер, двое конвоиров встали позади меня, а третий остался у двери.

Зал переполнен — полный аншлаг. Приставные места тоже заняты, а сзади толпится молодежь, наверное, студенты юридического факультета.

Увидела своих — Танечку и Сережу. Слава Богу, что мамы нет.

Среди сидящих в зале вижу актеров из Театра киноактера, а коллег из моего театра что-то не видно.

Меня посетило волнение, как бывает перед премьерой.

Народ с нетерпением ждал открытия судебного заседания, поглядывая на меня и шепчась. Лица, взволнованные до торжественности.

Появились судья, народные заседатели, адвокат, прокурор, секретарь, гражданский истец и доверенное лицо обвинителя — Николай Попков, актер. Началась долгая-предолгая история: установление моей личности, объявление состава суда и прочее... Спрашивают, понятны ли мне мои права? Конечно, непонятны, но все, кого спрашивают, отвечают одинаково: «Права понятны».

Я тоже отвечаю, что права понятны, хотя ничегошеньки не понятно.

Почему мы так отвечаем? А по привычке.

Но оказывается, что не явились свидетели, нет экспертов, и посему суд переносится на 11 июля, так как впереди два выходных.

Снова долгое ожидание в холоднющем боксе.

Наконец пришла машина.

Идиотизм, но я хочу скорее в Бутырку, на свою шконку, хочу выпить кипяточку сладкого, а вечером слушать дивный голос из круглой башни. Завтра — читать, гулять и ни о чем не думать.

Ввели в камеру.

— Ну? Как? — интересуются все сразу.

— Народу в зале много... душно очень.

— А ты сделай суд закрытым, — советует Нина.

После того страшного дня, когда она меня хотела обвинить, после моего крутого ответа на ее безобразный выпад Нина изменилась. Налила мне кипяточку, угостила пряниками. Денёв достала конфитюр. У меня был сыр, картошка, помидоры, зелень — мне передали конвоиры в суде от Танечки и Сережи. И мы устроили чудный ужин.

Все были в согласии. Даже камера мне показалась не такой противной.

Два дня свободных!

В баню сходили, играли в настольные игры, слушали рассказы рецидивистки Вали.

— И вот работала я в свинарнике... ну, и загоняю я их, свиней, в камеры... тьфу, ты черт — в какие камеры! Ну, в эти, как они называются? Будь они неладны! Ну, куда свиней загоняют?

А мы хохочем. Рая-мальчик и вовсе захлебывается от смеха:

— В камеры... свиней... ха-ха-ха!

— Ну, ладно-ладно... посиди с мое — не так еще скажешь.

— А я не хочу — с твое, — продолжает смеяться Рая.

Потом стали приводить себя в порядок. Намазали ногти на руках и ногах зубной пастой, дали ей высохнуть и стали сухой тряпочкой натирать их. Лица сосредоточенные, как будто наиважнейшим делом занимаемся. Молчим и до блеска трем ноготки, а на мордочках маски из каши. Денёв сделала из газеты бигуди и накрутила нам волосы, даже Рае чубчик завила.

В воскресенье под ласковым солнышком загорали. Нас вывели на прогулку и больше часа не забирали: забыли, наверное. Вернулись в камеру и до вечера читали.

Безделье царит в Бутырке.

Спрашиваю:

— Сколько же народу здесь бездельничает?

— Ужас! Не перечесть, — вздыхает Валя и продолжает: — Ты прикинь, сколько тюрем в стране! И все полнехоньки. И все бездельничают. А на полях школьники и солдаты трудятся... студенты еще. Вот бы всех нас вывезти! Под конвоем, хрен с ним... Мы бы в миг бы все убрали. И нам хорошо, и стране.

Валя так взволнованно сказала про страну, раскраснелась даже.

— Я думаю, что кто-то специально разваливает страну, сажая нас... иных ни за что ни про что, — говорит Денёв.

— Нет, — возражает Рая, — это пока мы без дела, а потом, после суда, мы-то и будем самыми полезными, самыми нужными, мы-то и будем выполнять эту клепаную продовольственную программу, будем шить на всех сразу — на армию и на ментов, на врачей и на больных, для детских садов белье и для санаториев, для поездов и для ресторанов...

— Что для ресторанов? — поинтересовалась я.

— Как что? Скатерти. А мужики наши, зэки? И лес валят, и хлеб растят за бездельников... на воле которые... Нет, мы-то и есть передовой край, мы-то и есть самые главные, — закончила свой монолог Рая.

Денёв обратилась ко мне:

— Почему все любят фильмы про нас, про преступников? И чем страшнее преступление, тем больше зрителей? У тебя на суде напихалось народу... Почему, а, Валюшка?

— Подумать как следует надо, — мне не хотелось философствовать, мне хотелось послушать моих соседей.

— А потому, что у них у всех жизнь скучная, вот они и живут нашей, — припечатала Валя.

На 11 июля назначено второе заседание суда. На 14 часов. Из камеры выводят опять в шесть утра. И опять с вещами, матрасом, подушкой и бельем. Благо, молодцы с «рабочки» относятся ко мне с почтением и берегут мой матрас на случай возвращения в Бутырку.

Меня не покидает надежда, что я уйду из зала суда домой.

Обвинительное заключение такое, что курам на смех.

Главное, что в нем нет мотива преступления. О каких «неприязненных отношениях» идет там речь? Витя Проскурин в тот день был у нас почти до восьми вечера и видел наши «взаимоотношения».

Основная тема обвинительного заключения: Стас был в славе, а я ему завидовала, потому что моя звезда в театре закатилась. Глупее и бездарнее ничего быть не может!

Мое дело полезно почитать будущим юристам. Надо придумать, как сделать дубликат. Потом ему цены не будет. Судебный фарс начала 80-х годов — пик «самой гуманной в мире» советской юриспруденции.

Опять долго сидим в боксе, потом долго ездим по Москве, развозя подследственных по разным судам. Я притулилась на стуле рядом с конвоиром, потому что в «стакане» сидит некто Денис. Денис узнал меня, посмотрев в кругленькое отверстие, и попросил:

— Ты извинись за меня, Валентина, перед своими актерами за то, что я побывал кое у кого в квартирах. Мне наводку дали, а у них ничего и нет. Книги да фотографии. Я думал — вы богатые... Переживаю я, так и скажи. И попался я по-глупому... Командир, открой дверь! Задохнусь! — просит Денис конвоира.

Конвоир неумолим.

В «обезьяннике» ребята тоже чертыхаются оттого, что жарко и что долго ездим по Москве.

Кутузовский проспект. Мелькают дома, деревья, люди куда-то несутся... Странно смотреть на Москву в маленькое окошко «воронка». Чужой город с непонятной жизнью.

А в раскаленном «стакане» стонет Денис.

Я прошу конвоира:

— Открой ему. Там невозможно.

— Не могу.

Приехали в Кунцево.

Из «обезьянника» вывели красивого парня. Его уже ждал милиционер с наручниками. Защелкнул его руку и свою. Соединили их наручники, и побежали они

вниз по тропинке, словно два приятеля. Бежали и чему-то смеялись.

Тихо здесь. Дорожка совсем деревенская, а на полянке цветов много.

Наконец, подъехали к суду Ленинского района. Только вошла в холоднющий бокс, как меня вызвали в зал заседания. Значит, сейчас два часа дня.

Зал опять переполнен. И чего им всем надо? Такая жара, а они, взмокшие, сидят и чего-то ждут. Тут и Конюхова Таня, и Гулая Инна со своей мамой. Знакомые и незнакомые. На лицах у всех одинаковое выражение — нетерпение и ощущение значительности момента. Поэтому все стали похожи друг на друга.

Моя Танюшка и Сережа улыбаются мне. Подбадривают. Милые мои!

Александра Александровна, мать Стасика, вошла. Бледная очень.

Витя Проскурин в упор смотрит на меня. Укоризненно. С пренебрежением.

Марьин, друг Стаса, ерзает на стуле.

А где же доверенное лицо обвинителя? Где Попков?

Суд начался с допроса свидетелей.

Рассказывает Проскурин. Рассказывает все, как было. Подробно и точно, без преувеличений.

13 апреля утром в «Ленкоме» был общественный просмотр нового спектакля «Вор» по Л.Леонову, в котором Витя играл главную роль. Он пригласил нас со Стасом в театр. Витя играл замечательно. Стас смотрел спектакль с большим напряжением и тихо сказал мне:

— Витя хорошо играет, но это моя роль.

В финале один из персонажей мертвый лежит на столе с зажженной свечой в руках.

Аплодисментов не было, они и не предполагались. Билетер сказала, что спектакль окончен. Все стали потихоньку, почти на цыпочках выходить.

Стас оставался на месте.

— Ты иди, Валена, а я посмотрю, как он будет подниматься, как свечку затушит. Мне интересно.

Я вышла из зала и заторопилась к себе в театр. Мы готовились к юбилею Юрия Васильевича Яковлева и в середине дня назначили репетицию.

Стас вышел из зала вскоре.

— Пойду за кулисы к Вите.

— А мне нужно в театр, — сказала я. — А потом зайду к папе, навещу его.

— Только ты не задерживайся, скорее приходи.

Репетиция в театре отменилась, я зашла к папе — он жил рядом на улице Вахтангова. Папа приболел. Он вспоминал, как они ездили со Стасом в Ленинград, и благодарил его за эту поездку.

Стас тоже любил вспоминать их поездку. Папа всю юность прожил в Ленинграде на улице Скороходова. Он долгое время не был в Ленинграде, и Стас, отправляясь на съемки на «Ленфильм» к Боре Фрумину[1], пригласил папу с собой. Позже Стас рассказывал:

— Подъезжаем мы к «Ленфильму», отец выскочил из машины и помчался в сторону улицы Скороходова, только пятки засверкали... Вот, Валена, как тянет в родные места... Ух, как тянет! Поехали ко мне! Ничего нет лучше Сибири! Ностальгия замучила...

От папы я позвонила домой Стасу:

— Что ты делаешь?

— Пью. Скорее приходи. Витя Проскурин у нас.

— Смотрите не напейтесь. Вечером тебе в Минск ехать.

— Не волнуйся, у Вити еще спектакль. Билеты в Минск у тебя?

— Да. Я сейчас приеду.

И еще некоторое время задержалась у папы.

Зазвонил телефон. Это был Стас.

— Валена, скорее приходи, а то напьюсь. У нас бутылка рома.

Стас не был склонен к спиртному, а тут начал выпивать, и довольно сильно. Думаю, это было связано с закрытием картины Бориса Фрумина «Ошибки юности», на которую он делал ставку.

— После этого фильма я прославлюсь! — говорил он. — Вот посмотришь! И ты будешь гордиться мной.

Но фильм положили на полку. Это было потрясением для всей группы, а для Ста-

[1] Речь идет о фильме «Ошибки юности», где С.Жданько сыграл главную роль. — *Прим. ред.*

са просто трагедией. К тому же он страдал гипертонией с юношеских лет, из-за чего его от армии освободили. Все это меня очень беспокоило, и я поспешила домой.

Бутылка рома была почти допита.

Витя Проскурин был в хорошем, премьерном настроении и вечером собирался на спектакль, а Стас казался взнервленным. Ходил из угла в угол по нашей комнатке, разглагольствовал об истинном искусстве и ругал Театр Вахтангова.

— Я уйду! Ты как хочешь, Валена, а я больше не могу тонуть в этом дерьме.

Позвонил в театр и довольно грубо разговаривал с Верой Николаевной Гордеевой из репертуарной части. Стас к ней очень хорошо относился, а тут на нервной почве его занесло.

— Просьбу о разрешении поехать на съемки в Белоруссию напишет Валя Малявина... Ну, почему обязательно я? Нет, сегодня я в театр не приду. Валя завтра напишет заявление, — распоряжался Стас. — А сегодня я уезжаю.

Тон был непозволительный, и мы с Витей уговорили Стаса перезвонить Вере Николаевне и извиниться. Он послушался. И вдруг — ко мне:

— Что ты так далеко от меня? Сядь ко мне на колени.

Он приготовил мне кофе, и я присела к нему на колени. Витя хотел добавить мне в кофе чуть-чуть рома, но Стас закричал:

— Она же не пьет!

Шел Великий пост, и я ни капли алкоголя не брала в рот, чем радовала Стаса. Он терпеть не мог, когда я пила, особенно крепкие напитки.

Витя оставил ром и стал собираться в театр.

Я обещала приготовить вкусный ужин и проводить Стаса на вокзал.

И Витя ушел в театр.

Отвечая на вопрос прокурора, Виктор сказал:

— Когда я ушел в 19.30, отношения между Жданько и Малявиной были нормальными.

Так каков же мотив вменяемого мне обвинения?

Не было у нас «неприязненных отношений». Конечно, были размолвки, но они в основном касались театра.

Однажды Стас сорвал репетицию, пришлось писать ему записку, потому что от разговоров не было никакого толку: «Стасик, дорогой! Ты не прав. Говорить с тобой трудно, от этого и пишу тебе. Позвони Евгению Рубеновичу. Позвони сегодня. Нельзя было уходить с репетиции. Я прошу тебя: позвони Симонову! Это очень надо! Завтра на репетиции будет спокойно и свободно!»

Стас не позвонил Симонову, и мы с ним долго были в ссоре.

Как-то после встречи студентов курса, на котором учился Стас, мы поздно возвращались домой. На этом вечере Леня Ярмольник, совсем не похожий на Стаса, замечательно его показывал. Пели. Смеялись. Стас выпил несколько больше, чем обычно.

— Душа радуется, Валена! Ты посмотри, какие они талантливые! Надо было делать из нашего курса театр. А мы, дураки, разбежались. Ты посмотри на Валю Грушину... Красавица! Как Сонечку сыграла! Люблю я их всех! А Каширина? А? Нет, ты послушай, как она поет!

Леня Ярмольник подвез нас домой и тут же уехал. А Стас как закричит всему нашему прославленному дому, где жили Симоновы, Павел Антокольский, Ремезова, как закричит:

— Спите?! А спать нельзя!!!

Потом подошел под окно Симонова — в кабинете у Евгения Рубеновича, на втором этаже, горел свет — и стал ругать театр и Симонова. На весь двор, во весь голос.

Мы жили этажом выше Симоновых, и надо было тихо пройти мимо их двери, а Стаса разобрало до того, что он хотел позвонить в дверь. Слава Богу, Евгений Рубенович, несмотря на поздний час, музицировал, играл Рахманинова. Стас присел на ступеньки.

— А? Хорошо, Валена! Давай послушаем!

Когда пришли домой, он попросил:

— Сходи завтра к Симонову, извинись перед ним за меня, а то у меня не получится.

Утром я была у Симонова. Он принял извинения. И говорил, что ему хочется поставить Астафьева или Распутина. И чтобы

Стас, я и Нина Русланова играли в этих спектаклях.

Нет, я не могу быть в обиде на театр. Мы играли много. Играли все, что могли играть в том репертуаре.

Стасу было труднее, он еще мало работал в театре. Рогожина не сыграл, с роли Альбера в пушкинских «Маленьких трагедиях» его сняли. Наверное, то была не его роль. Он бы хорошо сыграл Председателя в «Пире во время чумы», но был еще слишком молод. Очень хотел быть моим партнером в спектакле по пьесе С.Алешина, который так и не был поставлен и даже не репетировался. Но Симонов успел пообещать Стасу главную роль в будущем спектакле, а потом перерешил и назначил на нее Женю Карельских. Женя в это время с успехом играл князя Мышкина и Шопена в премьерном спектакле «Лето в Ноане». Я очень любила Женю как партнера — и в «Идиоте», и в «Лете...» (он играл Шопена, а я влюбленную в него Соланж).

Стас психовал.

Помню раннее синее утро. Стас вернулся со съемки и, не раздеваясь, плюхнулся на постель. Даже шапку не снял. Спрашивает меня:

— Неужели ты никому не завидуешь?

— Нет. И благодарю Бога, что он избавил меня от этого греха.

— Никому-никому?

— Никому!

— Даже Рите Тереховой?

— Не-а, не завидую.

— Даже Марине Неёловой?

— Они замечательные актрисы, но нет, я им не завидую.

— Но хоть чуть-чуть...

— Нисколечко.

— А я, Валена, загибаюсь от зависти. Еду сейчас с Боярским Мишей. Глаза у него — во! — показывает. — Зеленые! Голос низкий — обалдеть! И все-то его узнают! А тут носишься из Москвы в Ленинград и обратно. А потом в Минск тащишься... и, по-моему, никакого толка не будет от всего этого. Что делать? Как прославиться? А?

— Стасик, миленький ты мой! «И жить торопишься и чувствовать спешишь», — процитировала я. — И еще, помнишь: «...гений свой воспитывал в тиши...»

— «Гений свой воспитывал в тиши...», — повторил Стас. — Нет, Валена, это совсем для избранных, а мне сейчас подавай славушку — славу... громкую!

Хотя наши взгляды на людей, на многое были разные, но в самом главном, в отправной точке, в отношении к тому, что выше нас, мы были едины.

На процессе Витя Проскурин говорил:

— В течение пяти лет я осмысливаю это событие и затрудняюсь ответить определенно на вопрос, как погиб Жданько. Я не могу поверить ни тому, что Валентина убила его, ни тому, что он убил себя сам.

Моим судьям очень хотелось, чтобы в тот роковой день, 13 апреля, я была хмельной.

— С нами она не пила, — отвечал Проскурин.

Мотивы и доказательства преступления уходили из-под рук заинтересованных в моей виновности судей.

Тогда гражданский истец, она же общественный обвинитель, стала такое выделывать, что было стыдно не только мне, а всем, кто был зрителем этого непристойного спектакля. Истица красочно рассказала жутчайшую историю: как пожилая балерина отравила своего молодого любовника, отрезала ему голову и танцевала с ней. Понятно, что балерина сошла с ума, но было ощущение, что и у гражданской истицы слегка поехала крыша.

Виктор Проскурин отреагировал:

— Разница в возрасте между Стасом и Валентиной не была камнем преткновения в их отношениях. Стас говорил, что любит ее и хочет жениться. Повторяю: когда я уходил, а это было в половине восьмого, между ними все было нормально.

Моя прокурор улыбается, когда разговор заходит о любви, тоненько так улыбается, ехидно. Она ведет себя не как профессионал, а как несчастная, неудовлетворенная женщина.

Той зимой я как-то провожала Стаса и Витю на съемки в Белоруссию. Поезд уже подали, пора было прощаться. Стас со мной был очень нежен и сказал:

— Знаешь, чего я хочу сейчас больше всего?

— Чего?

— Вернуться домой, выпить шампанского и прижаться к тебе.

Витя звал Стаса в вагон, а Стас решительно сказал:

— Я не еду.

Мои уговоры не помогли.

Мы вернулись в театральное общежитие, что находилось совсем рядом с театром. В комнате у Стаса было тепло. Стас зажег свечи, расстелил свой роскошный тулуп на полу, откупорил бутылку шампанского. Мы смотрели друг на друга, будто в первый раз увиделись, и пили шампанское, уютно устроившись на тулупе.

Вдруг вошел Витя Проскурин. Он тоже не поехал на съемки. Сел рядом с нами и заплакал.

— Счастливые вы!..

У Виктора что-то не ладилось дома, и мы предложили ему остаться у нас. Но он ушел.

...А сейчас его при многочисленной любопытствующей аудитории допрашивают о наших отношениях.

Почему они болтают о нас, ничего толком не зная? Ведь многие, вызванные в суд, едва знакомы с нами. Провели бы лучше экспертизу, да не одну, обратились бы к нескольким экспертам, компетентным и объективным, чем слушать на суде разные сплетни.

И потом... я не понимаю... ведь суд открытый. Тогда почему нельзя записать на магнитофон показания свидетелей и мои, вопросы судьи, прокурора, адвоката — вообще весь процесс? Почему так категорично судья отказывает в записи процесса на магнитную пленку и даже в стенографировании его? Почему? Не понимаю. Почему не разрешают выступить свидетелям, которых назвала я? Строго говоря, в моем деле свидетелей нет. Никто не видел, как это случилось. Судья выслушивает каких-то людей, которые едва знали Стаса и меня. Разговоры, разговоры... Мне кажется, что и ей, судье, все это надоело.

В перерыве адвокат мне сказал, что в качестве свидетеля хочет выступить Ролан Антонович Быков, но ему пока отказывают. Почему? Опять непонятно.

Быкову все-таки дали трибуну. Он начал с того, что знает меня больше двадцати лет.

Действительно, очень давно Ролан пригласил меня сниматься в симпатичную комедию «Семь нянек». Я согласилась, но комедийная роль у меня, как говорится, не пошла. Каждый дубль стал наказанием, хотя Ролан был внимателен и терпелив, он даже перед съемкой смешил меня, рассказывая разные истории, и, едва я оживлялась и начинала нормально реагировать, командовал: «Мотор!»

Но как только камера включалась, я снова зажималась.

С восторгом смотрела, как легко и весело работает Сеня Морозов[2] — сама же была зажата до предела. И решила отказаться от роли.

Ролан Антонович меня успокаивал:

— Все получится. Я тебе обещаю.

Я понимала, что режиссер может выйти из положения с помощью монтажных ножниц, но мне хотелось самой легко и весело сыграть свою роль, как играл свою Сеня Морозов. И я наотрез отказалась от съемок.

В фильме Бориса Волчека «Сотрудник ЧК» у меня была интересная роль. Я снималась в ансамбле знаменитостей: Олег Ефремов, Женя Евстигнеев, Влад Заманский, Саша Демьяненко. На этот раз роль у меня шла легко. Борис Израилевич почти не делал мне замечаний. Но вот наступил день, когда надо было снимать ключевую для фильма сцену — свадьбу в логове бандитов, где я стреляю, а потом и сама погибаю. Борис Израилевич говорит:

— Завтра у тебя будет трудный эпизод. На роль священника согласился Ролан Быков.

Я с испугом спрашиваю:

— Быков?

— Да. Он задаст нужный тон.

— Ой, я не смогу...

— Чего ты не сможешь?

[2] С.Морозов — исполнитель главной роли в комедии «Семь нянек». Популярный комедийный актер 70-х годов. — *Прим. ред.*

— Сыграть хорошо. Я буду нервничать. Я очень нервничаю при Ролане.

— Вот и хорошо. Мне это как раз и нужно, — улыбался Борис Израилевич. — А почему ты так нервничаешь при Быкове?

— А потому что он все-все видит... От этого я чувствую себя, как на рентгене.

Наступило завтра. Я уже психую в павильоне, хожу взад-вперед по декорации. Собираются актеры после грима, и входит в павильон Ролан. В рясе и с иконой в руках.

Началась репетиция, от нервности у меня на глазах выступили слезы. После репетиции Ролан сказал:

— Очень хорошо! Умница!

Я чувствовала, что ему действительно нравилось, как я работала в этой сцене. Влад Заманский — он играл жениха — тоже хвалил меня.

Эпизод получился! И мне захотелось повернуть время вспять и сыграть у Ролана в «Семи няньках». Весело и легко.

Мои судьи как-то подобрались — приосанились, когда вышел свидетельствовать Ролан Антонович Быков.

Он говорил о Стасе, о том, что с ребятами, которые приезжают в Москву из глубинки, часто происходят драмы. Большинство из них агрессивно настаивает на своей исключительности. Их цель — самоутверждение. И со Стасом происходила подобная драма, он хотел завоевать столицу, а может, и весь мир, но слишком много препятствий ждало его на этом непосильном пути. Вот он и не выдержал. Так размышлял Ролан Антонович.

Когда Стас снимался на «Ленфильме» у Бори Фрумина, Ролан Антонович там же работал над своей картиной «Нос». Стас очень хотел познакомиться с Быковым, но почему-то не получилось. Зато он познакомился с женой Ролана Леной Санаевой — прекрасной актрисой и незаурядным человеком.

Лена просит судью дать ей слово — ей отказывают. Зато долго допрашивают следователя прокуратуры Ленинского района Святослава Мишина, который выступает на процессе как свидетель.

Выясняется, что Мишин уже не работает на прежнем месте — теперь он старший юрисконсульт Минторга.

В основном Мишина расспрашивали о записке Стаса: «Прошу в смерти моей никого не винить».

Когда записку показали Александре Александровне, матери Стаса, она убежденно сказала, что это не его почерк. Тут же прокуратура сделала графологическую экспертизу. Экспертиза установила: это почерк Стаса Жданько.

Еще тогда, пять лет назад, сразу после трагедии, я объясняла в прокуратуре, что эта записка к делу никакого отношения не имеет. Скорее всего она связана с работой Стаса над дипломным спектаклем. И лежала она в томике Горького на страницах, где напечатаны «Дачники». Впрочем, Стас мне рассказывал, что однажды он оставил подобную записку на столе, зная, что к нему придет студентка, которая училась курсом младше. Студентка была тайно влюблена в Стаса и помогала ему по хозяйству: делала уборку в его полуподвальной комнате на Арбате, иногда готовила обед. Стас относился к ней с симпатией, не более того. Но вдруг ему захотелось увидеть ее впечатление после прочтения текста «Прошу в смерти моей никого не винить. Стас».

Он знал, когда придет девочка, ключи оставил под половичком, как всегда. Девочка пришла. Через некоторое время вошел Стас. И с девочкой случилась истерика — она уже прочитала записку.

Стас сказал мне:

— Знаешь, я лучше к ней стал относиться.

Может быть, именно эта записка была среди бумаг Стаса. И вот — снова здорово. Мои судьи откровенно раздражаются, когда речь идет о том, что записку написал Стас. Хотя знают: это факт, установленный экспертизой.

На одном из допросов 1978 года следователь Мишин грустно сказал мне, глядя в пасмурное окно:

— Я задаю себе без конца одни и те же вопросы, и послушайте мои откровенные ответы. Мог бы Стас Жданько убить себя?

В.Малявина в роли Люсиль
в спектакле «Мещанин во дворянстве».
Театр имени Евг.Вахтангова

Отвечаю: «Мог». Могла бы Малявина убить его? Отвечаю: «Могла». Мог бы Стас Жданько убить Малявину? Отвечаю: «Да». Могла бы Малявина убить себя? Отвечаю: «Да, могла». На четыре разных вопроса один и тот же ответ: да. Вот какое впечатление производят ваши характеры. История трудная. Доказательств вашей вины нет. Экспертизы говорят о саморанении. Свидетелей нет. Мотивов, как таковых, тоже нет. Прокуратура закрывает дело. О своем впечатлении я вам сказал. Вы и Стас не сумасшедшие, но у вас нет ощущения границы между жизнью и смертью. Плохо это. Прощайте.

Шла я по Фрунзенской набережной и осмысливала сказанное следователем Мишиным.

Было не по себе.

А на той стороне Москвы-реки величественно спокойный стоял парк.

Прокурор и гражданский истец явно нервничают при допросе Мишина. Лицо судьи и вовсе полыхает. Это заметно всем присутствующим в зале.

Заседание переносится на завтра.

А завтра — 12 июля 1983 года — день рождения Стаса.

Очень хорошо запомнился другой его день рождения — 12 июля 1977 года.

Я снималась под Одессой в фильме Валериу Гажиу «Когда рядом мужчина». Партнером моим был Гена Сайфулин, с которым мы дружны с давних пор. Вместе работали еще у Анатолия Васильевича Эфроса в «Ленкоме». Сниматься было интересно. Валера — талантливый человек. По его сценарию М.Калик снял прелестный фильм «Человек идет за солнцем». Группу, которая работала с Валерой, я обожала, всех их хорошо знала по прежней картине «Долгота дня», чувствовала, что и они с симпатией относятся ко мне.

На крутом берегу Черного моря стоит беломраморная гостиница, в которой мы жили в то прекрасное лето.

Я и прежде останавливалась здесь, когда снималась в фильме «Это сильнее меня» с Ванечкой Гаврилюком и Сашей Михайловым. А потом мы с Сашей Михайловым работали у Марка Евсеевича Орлова в пятисерийном телефильме «Обретешь в бою» и тоже жили в белой гостинице. Ухоженные клумбы оранжевых и белых роз окружали здание. По ночам я всегда купалась в море. Купание было фантастическим — яркого, особенного цвета стояла в небе луна.

Стас звонит из Ленинграда почти каждый день. Он тоже на съемках — у Бориса Фрумина. Разговоры наши долгие, хорошие.

И вдруг 11 июля, накануне дня рождения Стаса, приходит телеграмма: «Валенька, пал духом. Приедь! Стас».

Я забеспокоилась и стала упрашивать Валерия Гажиу, чтобы он меня отпустил в Ленинград. Валера был против.

— Пусть приезжает сам.

— У него завтра день рождения. Разреши хоть на денек.

— Один день не получится, а наш сейнер в сутки стоит о-го-го!

Мы снимали на сейнере, уходя далеко в море.

12 июля моросил теплый дождь. Все оставались в гостинице, ожидая солнца. Но солнышко в тот день решило отдохнуть.

Я пошла к морю. Села на высоком берегу на скамеечку. Море там... внизу... перламутровое. Кораблики кажутся игрушечными — на ладошку поставить можно.

Хочется погладить море, но спуститься к нему невозможно, разве что прокатиться по скользкому, глиняному склону, но жалко юбку.

Все равно буду сегодня плавать... Раз — гребок за Стаса, два — за маму, три... И плыть буду даже под дождем. Так хочется видеть Стаса! Что с ним? Почему он пал духом?

Я отправила ему две телеграммы — одну с поздравлением, другую — с успокоением. Что все замечательно, и падать духом просто нет повода.

В сумке у меня бутылка шампанского и печенье. Открыла бутылку, налила шампанского в красивый стаканчик и выпила за Стаса. Пусть он будет счастлив! Пью за него, уверенная в нем и верная ему.

Вечером все-таки поехали на съемку аж за восемьдесят километров. Снимали танец «Пириница». Я научилась его танцевать в Румынии, когда снималась в фильме «Туннель».

Съемка закончилась поздно, мы вернулись в два часа ночи, а назавтра подъем в шесть и сразу же выход в море.

— При любой погоде будем снимать, — распорядился Гажиу.

Иду к себе. Администратор гостиницы говорит:

— Вам из Ленинграда целый вечер звонят.

— Вы сказали, что я на съемке?

— Да, сказала. Но он нервничал, звонил только что и беспокоился, что уже ночь, а вас все нет.

Я поднялась в номер и легла в ванну.

Когда я снималась в фильме «Это сильнее меня», Ванечка Гаврилюк мне часто дарил розы. Однажды я пришла усталая, а моя ванная комната благоухает. Ванна была наполнена розовыми лепестками. Мне очень это понравилось. И теперь я вынула из мешочка сухие лепестки роз и бросила их в наполненную водой ванну. Лежу. Расслабляюсь. Стук в дверь.

— Кто? — кричу.

— К телефону вас!.. Ленинград!

В номерах телефонов почему-то нет.

Накинула халат, спустилась в вестибюль. Голос Стаса в трубке грустный-грустный.

— Стас, я тебя очень поздравляю!

— Спасибо. Телеграммы твои я получил. Почему ты не приехала?

— Меня не отпускают. Только что вернулись со съемки, а утром в шесть уходим в море до самого вечера.

— Я рад за тебя. Но если бы я получил телеграмму, что ты пала духом, я бы тунель прорыл из Ленинграда к морю и был у тебя в тот же день.

И положил трубку.

Заснуть я не могла. Когда, наконец, заснула, приснилась мне красивая дача. Старинная мебель, огонь в камине, две породистые собаки... Полно народа, все прогуливаются туда-сюда с бокалами...

Опять громкий стук в дверь.

— Валя! Ленинград!

Стас сердито спрашивает:

— Ты почему не звонишь?

— Стасик, ты же знаешь, здесь нет в номерах телефонов, а я очень устала, скоро вставать и ехать на съемку. Я же тебе все сказала.

— Ты считаешь — все?

— Стас! Приезжай! Хоть денечка на два, здесь очень хорошо. Поедем на косу. Там белый песок и много чаек, прямо короли и королевны. Бунин любил это место. Приезжай!

— Нет, не могу. И жду тебя.

Опять повесил трубку. Да что же это такое? Что с ним? На съемках что-нибудь не ладится, и со мной получилось не так, как он хотел. Вот и сердится.

Был 1977 год, 12 июля.

В 78-м году в этот день Стаса уже не было среди живых.

12 июля 1983 года, в день рождения Стаса, на судебном процессе, под конвоем, я буду слушать Александру Александровну Жданько. Матушку Стаса — так ласково он ее называл.

Продолжение следует

Знаменитый кадр из фильма «Зуд седьмого года»

Из рассказов Билли Уайлдера

На бульваре Сансет

Гарбо смеется

Хотя я был одним из авторов сценария фильма «Ниночка», увидеть Гарбо на съемочной площадке мне не довелось. Никто, кроме операторов, не имел права присутствовать в павильоне, когда там работала великая шведка. У нее был особый нюх на посторонних. Когда я, соблюдая все правила конспирации, пробрался в павильон и притаился в уголке, вдруг появились двое рабочих и поставили прямо передо мной черную ширму. Гарбо не выносила, чтобы кто-то наблюдал за съемками. Это было равнозначно проникновению в ее личную тайну. Как никто другой, она понимала, что на чудо Гарбо нельзя смотреть на съемочной площадке, потому что оно было чудом целлулоида.

Благодаря камере ее лицо полностью преображалось, превращаясь в лик звезды, на котором зритель мог разглядеть все тайны женской души. До сих пор остается загадкой, каким образом эмульсионный слой пленки сообщает лицам актеров эту глубину. Случай Гарбо — это случай рождения звезды из целлулоида.

Нечто подобное мне пришлось испытать и при работе с Мэрилин Монро. Почти каждый день, просматривая отснятый материал, я удивлялся тем превращениям, которые происходили в ее облике благодаря камере.

Любич, с тех пор как я познакомился с ним, вызывал у меня необыкновенный пиетет. И позже, став режиссером, я постоянно задавал себе вопрос: «А как это сделал бы Любич?»

Он осуществлял режиссуру очень ненавязчиво. Когда я впервые смотрел «Ниночку», поражался легкости и изяществу фильма. А на съемках все казалось каким-то скучным, ординарным, незапоминающимся. Мне кажется, это получалось потому, что Любич приходил на площадку с четким представлением о том, каким должен быть фильм. Никому из своих актеров он не позволял отходить от текста. И все дискуссии, полемика, поиски завершались уже на стадии написания сценария. Я помню, мы долго бились над тем, как показать превращение строгой комиссарши Ниночки в очаровательную женщину. Мы пробовали то и это, но получалось как-то неубедительно. Оригинальный ход предложил Любич.

Комиссарша Ниночка вселяется в фешенебельный парижский отель. По пути в свой номер она проходит мимо витрин, в которых выставлены различные модные вещи — одежда, парфюмерия, часы. Ниночка застывает перед тремя шляпками необычных футуристических фасонов. «Так-так-так... Разве может уцелеть цивилизация, если женщинам разрешить надеть такое на голову?» — возмущенно спрашивает она.

На следующий день комиссарша вновь

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 3.

останавливается перед витриной и, качая головой, что-то шепчет про себя.

Проходит несколько дней, и Ниночка выдает своим сотрудникам деньги. «Можете немного развлечься. Сегодня такой хороший день», — напутствует она их. Мы чувствуем, что героиня уже начала меняться. А дальше идет совершенно любичевская сцена. Ниночка заботливо закрывает все двери. Подходит к маленькому сейфу, еще раз оглядывается вокруг, вставляет ключ и достает... одну из тех шляпок, которые мы видели в витрине. Надевает, садится на кровать, внимательно рассматривает себя в зеркало. Что составляет очарование этой сцены? Заботливость, с которой героиня закрывает двери, боясь быть разоблаченной своими сослуживцами. Ненавязчиво, но очень целеустремленно зритель подводится к осознанию антигуманной сущности общества, воспитавшего Ниночку. Разве нормальна система, при которой радость, доставляемая новой шляпкой, воспринимается как нечто запретное?! Ниночка радуется своей шляпке, как запретному плоду.

Любич никому не позволял вторгаться в сценарий. Я помню только одно исключение из правил, когда, по просьбе Гарбо, он изменил одно предложение в ее тексте. Во время экскурсии по Парижу Ниночка видит, что пассажиры третьего класса едут в вагонах с жесткими сиденьями, а первого — располагаются на мягком плюше. «Мы, коммунисты, изменим все до основания!» — с гневом говорит она (We communists, we will change this from the bottom up), Гарбо отказалась произносить эту фразу, потому что слово «the bottom» имеет еще одно значение — задница. Закрывшись в гримерной, она долго плакала от обиды на режиссера и сценаристов. Однако Любич не стал возражать и не только потому, что хотел пойти навстречу ее строгим моральным представлениям. Нет, он прекрасно понимал, что слово «задница» не подходит к имиджу Гарбо, этой прекрасной, загадочной женщины, удаленной от любых проявлений повседневности с ее грязью и грубостью.

Гарбо и все ее поведение в экстремальной форме отразили «звездную» стратегию Голливуда. Зритель не должен видеть звезд в аптеке с волосами, накрученными на бигуди. Киногероини не должны походить на девушек из соседнего дома. Зритель не захочет платить деньги, чтобы посмотреть на тех, кто напоминает о его повседневном круге общения.

Гарбо довела эти закономерности до крайности. Конечно, мы встречались с ней на премьерах и приемах, но в неформальной обстановке мне удалось пообщаться с ней лишь однажды. Она жила неподалеку от меня и имела обыкновение после обеда бегать трусцой по Родео-драйв. Теперь это называется джоггингом. Я ее увидел, остановил автомобиль и спросил, не хочет ли она зайти ко мне на коктейль, поскольку я живу совсем рядом на Беверли-драйв. Она согласилась, и когда мы вошли в дом, я крикнул жене, чтобы она приготовила выпивку. Одри поинтересовалась, кто к нам пришел. Я ответил, что Гарбо. Жена сочла это глупой шуткой, потому что нелюдимость Гарбо была известна всем. «Гарбо, а также Говард Хьюз и папа римский», — съязвила она.

Как правило, Гарбо отклоняла все письменные приглашения, но на это, произнесенное спонтанно, откликнулась. Наверно, ее мучила жажда.

Гарбо сделала большой глоток и удовлетворенно рассмеялась. Пока она пила, несколько капель попало на ее спортивный костюм. Покончив с выпивкой, она сказала: «Я всегда говорю, что одна ласточка еще не делает весны». Я переспросил. Она кивнула: «Да, я всегда считала, что одна ласточка еще не делает весны».

Сколько лет прошло, а меня до сих пор распирает чувство гордости. А знаете почему? Ласточка появилась в тексте сценария по моему предложению. И Гарбо, не моргнув глазом, произнесла поговорку в моем доме.

Премьера фильма состоялась в 1939 году. Любич получил от зрителей множество записок. На обратном пути он их внимательно прочитал и вдруг расхохотался. Я поинтересовался, в чем дело? Не говоря ни слова, он протянул мне одну из записок. «Отличный фильм. Очень смешной. Я так смеялся, что обмочил руку моей подруги», — писал неведомый нам зритель.

Джин Артур и Марлен Дитрих — два крупных плана

«Зарубежный роман» был моим первым фильмом с участием Марлен Дитрих. Конечно, мы были знакомы давно. В 1929 году я брал у нее интервью после музыкального ревю «Два галстука». И когда начались съемки «Голубого ангела», не упустил возможности посмотреть, как работает Джозеф фон Штернберг. Он отличался тем, что постоянно выискивал необычные ракурсы. Когда я смотрел его фильмы, то терялся в догадках, как это снято. Из рукава? Из чайной чашки? Из подштанников? Или через нижнюю рубашку сиамской танцовщицы? Его фильмы с участием Марлен Дитрих были лишены и намека на мелодраматизм. К примеру, он заставлял ее бежать босыми ногами по раскаленному песку пустыни. Марлен многому научилась у своего наставника. В операторской работе и освещении она разбиралась не хуже самих режиссеров.

В «Зарубежном романе» Марлен Дитрих играет певичку Эрику фон Шлютоф, которая заводит интрижку с американским офицером капитаном Джоном Принглом. Дело происходит в первые месяцы после войны, и про Эрику известно, что в прошлом она была любовницей крупного нацистского бонзы. Вчера она путалась с нацистами, а сегодня — с американцами. У этой женщины нет никаких принципов. Она просто хочет выжить любой ценой. Капитан Прингл приносит ей шелковые чулки, косынки, кофе и виски. Она отрабатывает эти подарки на матрасе, который американец выменял на берлинском черном рынке. Кстати, предметом обмена стал именинный торт, полученный им ко дню рождения прямо из Америки.

На беду любовников в Берлин из Америки прибывает делегация конгрессменов, уполномоченных проверить моральный дух солдат, слишком увлекшихся операциями на черном рынке. В ней находится и Фебе Фрост, женщина-конгрессмен из Айовы. «Как идут дела в нашей доброй старой Айове?» — не без иронии осведомляется капитан, поглядывая на конгрессменшу, больше похожую на школьницу. «Спасибо, 62 процента голосов у республиканцев», — отвечает Фебе, давая ясно понять, что главное место в ее сердце занимает политика.

Во многих фильмах Джин Артур исполняла роли ловких, сообразительных героинь из средних слоев общества. Впрочем, в театральных кругах она имела репутацию весьма взбалмошной особы. Иначе как можно понять ее отказ играть в спектакле «Рожденные вчера»? На премьере она имела огромный успех, однако сразу по окончании спектакля упаковала чемоданчик и исчезла в неизвестном направлении. Благодаря этому спектаклю заменившая ее актриса Джуди Холлидей стала звездой.

Однажды ночью в моем доме раздался звонок. Открываю дверь и вижу Джин Артур с мужем — продюсером Фрэнком Россом. Я стою перед ними в пижаме и не могу произнести от удивления ни слова. А Джин наступает на меня с криками: «Вы уничтожили мой крупный план! Мы с мужем просмотрели весь отснятый материал и не нашли того прекрасного крупного плана. Вы его уничтожили!» Она закатила мне грандиозную сцену, ее было невозможно остановить. Да разрази меня гром! Уж лучше бы я убил любимую собачку моей жены Одри, чем уничтожил прекрасный крупный план такой актрисы!

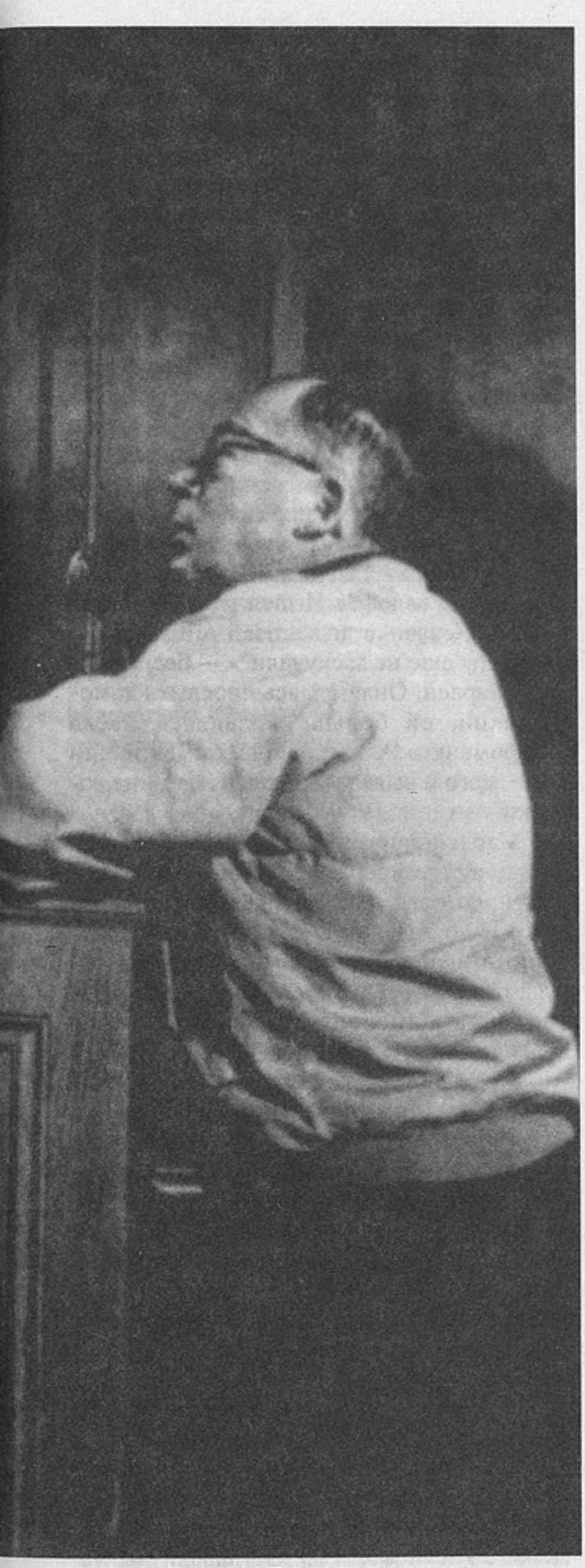
Джин Артур решила мне отомстить. На следующий день мы снимали сцену в ресторанчике, где выступает Эрика фон Шлютоф, героиня Марлен Дитрих. События поворачиваются таким образом, что слегка подвыпившая Фебе оказывается на сцене и поет так хорошо, что собравшиеся в ресторане солдаты от восторга начинают ее качать и подбрасывать в воздух. Перед съемками я подошел к Артур и сказал, что сцена будет сниматься с дублером. Она заявила, что привыкла все делать сама. Переубедить ее мне не удалось. Слава Богу, все закончилось хорошо, и актрисе не было нанесено никаких повреждений. Когда сцена была отснята, Джин Артур демонстративно повернула ко мне голову и сказала со страдальческой гримасой: «Что вы еще придумали, мистер Уайлдер?» При этом она обращалась вовсе не ко мне, а к осветителям и статистам, которые стояли вокруг, внимательно наблюдая за всем происходящим.

Совсем недавно «Зарубежный роман» демонстрировался по телевидению. Едва фильм закончился, как раздался телефонный звонок. Звонила Джин Артур. Я очень удивился. Ведь прошло уже сорок лет! Я ответил: «Я привык, что многие актеры меня ненавидят. Они считают, что я их просто использую. Но ведь это моя профессия — выводить актеров из себя. А вы были восхитительной! Вам не нужно извиняться!»

Теперь, спустя четыре десятилетия, я понимаю, что вел себя по отношению к Джин Артур не вполне корректно. Она видела мои дружеские отношения с другими членами группы и ревновала. Нечто подобное происходило и на съемках «Сабрины», где одну из главных ролей исполнял знаменитый Хамфри Богарт. С самого начала я чувствовал с его стороны явную антипатию. Однако взаимоотношения между режиссером и актером не обязательно должны завершиться любовным романом. Если видишь, что актер идеально подходит к роли, нужно пересилить его недружелюбность. Если актер талантлив, то я готов землю целовать под его ногами, и не важно, как складываются отношения за пределами съемочной площадки. И потом, съемки фильма длятся слишком короткое время, чтобы делать из этого проблему.

До «Сабрины» Богарт играл крутых парней в плаще-редингот и надвинутой на лоб шляпе, привыкших скрывать свои чувства под издевательской бравадой. А в «Сабрине» его герой влюбляется в маленькую девочку и изо всех сил старается ее завоевать. Наверное, первый раз в жизни Богарт вышел на съемочную площадку в отутюженных брюках, и чувствовалось, это ему не очень нравилось.

Не буду отрицать, что с некоторыми актерами у меня складывались достаточно напряженные отношения. А вот нашу дружбу с Марлен Дитрих не могли испортить никакие съемки. На работе она была солдатом и в действительности не имела ничего общего с ролями вамп, которые были ее визитной карточкой в Голливуде. По своей сути она была сестрой милосердия и домашней хозяйкой в одном лице. Стоило осветителю чихнуть на своих лесах, как она бежала под дождем в свою гример-



Марлен Дитрих и Билли Уайлдер

ную за каплями и таблетками. Она была матерью Терезой, только с красивыми ногами.

Во время войны Марлен выступала во фронтовом театре и была прекрасно подготовлена к роли певицы. Войну, развязанную в Европе, она воспринимала как факт своей личной биографии. Однажды она мне рассказала — уже после войны, — что к ней явился некий господин и от имени фюрера, который был ее страстным поклонником, предложил вернуться в Германию, но получил отказ. В голосе Марлен звучала настоящая мука, когда она сказала: «Может быть, я напрасно отказалась? Может быть, я смогла бы отговорить Гитлера от всех этих безумств?» Под «этими безумствами» она подразумевала концентрационные лагеря, войну, разрушенные города.

Как только окончилась война, я встретил Марлен в Париже и однажды спросил: «Марлен, скажи честно: ты спала с генералом Эйзенхауэром?» Она очень удивилась моему вопросу. «Разве ты не знаешь, что он не был на линии огня?»

После войны Марлен вернулась в Голливуд, но долго не могла найти себя. Моему предложению она тоже не обрадовалась. Более того, ее смущало, что она, убежденная антифашистка, должна играть роль нацистской шлюхи. Но мне удалось ее переубедить.

Идея «Зарубежного романа» возникла у меня под влиянием всего увиденного в Европе. Я был призван в войска союзников, чтобы следить за процессом возрождения немецкого кино. Этим занималась особая организация Film Control Branch, располагавшаяся в городе Бад Хомбург.

Летом 1945 года после двенадцатилетнего перерыва я впервые оказался в Берлине. Увиденное меня просто потрясло. Мы летели на самолете, а под нами простиралась пустыня из руин. Со мной летел оператор, и он все снимал на кинопленку. Позднее я использовал этот материал в фильме «Зарубежный роман».

В Берлине стояла страшная жара. Тысячи трупов лежали под руинами. Трупы плавали в Ландверканале, разлагались в парках. Тысячи женщин работали на разборке руин. Они собирали камни, сортиро-

вали их по размеру, а заодно доставали мертвецов и хоронили их.

Я пошел к отелю «Маджестик», в котором прошли мои последние берлинские денечки. Напротив стоял танк, под ним расплавился асфальт, и танк ушел глубоко в землю.

На улице было много десяти-двенадцатилетних детей, которые трепетали от страха, что с ними произойдет что-то ужасное. Однако родители выгоняли их из дому, чтобы они принесли в семью хоть что-то съестное. Вокруг комендатур всегда толпились люди. Рядом крутились ребятишки. Они легко устанавливали контакт с солдатами и получали от них шоколад и жевательную резинку.

Вместе с водителем мы поехали в советский сектор, где находилось еврейское кладбище. Я хотел найти могилу отца.

Кладбище выглядело ужасно. Разбитые камни, сожженные деревья, взорванные могилы. Я нашел смотрителя. Тот сказал, что могилу будет трудно найти, потому что на кладбище проходило танковое сражение. Все же я решил поискать могилу отца. Конечно, мы ничего не нашли. Мой водитель, молодой парнишка из Луизианы, рыжеволосый, веснушчатый, смотрел на все со слезами на глазах.Образ разрушенного Берлина не шел из головы. Возвратившись в Голливуд, я рассказал о моих впечатлениях своему постоянному соавтору Брэккету. Он связался со сценаристом Дэвидом Шоу, и тот придумал историю с конгрессменами, которые приезжают в Берлин и мешают любовному роману немки и американца. При съемках мне очень помог Эрих Поммер, мой бывший шеф по студии УФА. И я очень горжусь тем, что мне удалось вставить в фильм воздушные съемки разрушенного Берлина. Они создают достоверную атмосферу тех лет.

В 1958 году мы вновь встретились с Марлен на съемочной площадке фильма «Свидетель обвинения», который можно считать продолжением «Зарубежного романа». Работа оказалась во всех отношениях приятной. Марлен уже исполнилось пятьдесят семь, и это дало мне повод лишний раз задуматься над тем, что есть красота. Истинная красота граничит с уродством, и в этом состоит главное различие между красивой и миловидной женщиной. Миловидности ничто не угрожает, а над красотой постоянно висит дамоклов меч уродства. Вы посмотрите на Марлен! Ведь это почти карикатура на женщину, но карикатура прекрасная. Если бы ее знаменитые скулы оказались шире хотя бы на один миллиметр, лицо сразу же превратилось бы в маску урода. Или нос! Окажись он хотя бы на один миллиметр длиннее, это разрушило бы гармонию лица.

Марлен принадлежала к кругу моих самых близких друзей. В нашем доме для нее всегда была приготовлена комната. Вспоминаю, как на одной вечеринке я попросил ее расшевелить гостей. И она начала рассказывать о своих любовных романах, о том, как соблазняла чужих мужей и дурила головы их женам. «А хотите узнать про Клер Уолдоф?» И шел рассказ о лесбийской связи с известной миллионершей. «Вы еще не заскучали?» — беспокоилась Марлен. Она боялась прослыть домохозяйкой, ей больше нравилась маска нимфоманки. А настоящие нимфоманки чаще всего и выглядели, как домашние хозяйки.

Марлен привыкла принимать близко к сердцу чужие проблемы. Я знаю полсотни людей, которые обращались к ней за помощью, и не только денежной. С ней было приятно просто поговорить. Не знаю, откуда бралась ее житейская мудрость. При этом она была романтична, словно шестнадцатилетний подросток.

В начале 70-х годов я прочитал рассказ Томаса Трайона «Венценосные головы» и сразу подумал: отличная роль для Марлен. Мы с Дайамондом довольно быстро написали сценарий, которому дали название «Федора», и я послал его Марлен. Он возвратился через пару дней. На конверте стоял штамп «экспресс-почта». Внутри лежала записка, написанная огромными буквами: «Как тебе такое в голову взбрело!» Может быть, она усмотрела параллель между Федорой и собой. Она имела немало проблем с дочерью Марией, которая стремилась быть не только дочерью Марлен Дитрих. А может быть, ее возмутил сам факт, что я предложил ей роль старой женщины? Не знаю. Во всяком случае, эту фразу она написала огромными печатными буквами.

В последние годы мы с ней почти не встречались. Когда я бывал в Европе и звонил ей, она уклонялась от встречи, говоря, что у нее важное свидание, или мне сообщали, что ее нет дома. Служанка, как правило, отвечала, что мадам срочно поехала к глазному врачу в Ниццу. Я, конечно, догадывался, что служанку изображала сама Дитрих, причем делала это не очень хорошо. Однажды я не выдержал и сказал: «Марлен! Ведь это ты у телефона. Почему не хочешь поговорить со мной?» Но она положила трубку.

Конечно, она была слишком горда, чтобы позволить своим друзьям увидеть ее в столь жалком состоянии. Несколько лет назад я прочитал в австрийской газете интервью, данное ею по телефону. «Вы спрашиваете, с кем бы я хотела провести вечер? Отвечаю: с Билли Уайлдером, и не один вечер, а много». Неожиданное признание.

Мэрилин Монро — красавица и чудовище

Я впервые увидел Монро в начале 50-х годов. Мы собрались в одном доме поиграть в карты. Среди нас был театральный агент Джонни Хайд. С ним и пришла Мэрилин Монро. Она тихо сидела в углу и покорно ждала, когда Хайд поднимется из-за стола. Игра продолжалась несколько часов. Наконец Хайд наигрался, и вместе с Монро они ушли.

Конечно, все это время я наблюдал за Мэрилин. Не буду врать, она произвела на меня ошеломляющее впечатление. Выглядела очень мило. Но я не сказал бы, что от нее нельзя было оторвать глаз. Красавицей она становилась только на экране. Здесь никто не мог с ней сравниться, даже Гарбо.

На съемочной площадке мы встретились на фильме «Зуд седьмого года». Продюсер Занук искал для нее роль, а я как раз приступал к съемкам картины, для которой требовалась героиня с таким мощным сексуальным излучением.

До сих пор помню самый первый день съемок. Мэрилин в ночной пижаме спускается по лестнице, чтобы войти в комнату Эвелла. Мне показалось, что под пижаму она надела бюстгальтер, о чем я не постеснялся спросить. «Какой бюстгальтер?» — удивилась она. Взяла мою руку и положила себе на грудь. Грудь была чудесной формы — круглая и упругая.

В период съемок в Нью-Йорке свирепствовала жара. Кондиционеры тогда только входили в моду, и, чтобы освежиться, мы прогуливались над вентиляционным колодцем метро. В то время Мэрилин была замужем за бейсболистом Джо Ди Маджио. Это был великолепный игрок, один из его рекордов не побит до сих пор. Ди Маджио интересовал меня куда больше ее второго мужа, драматурга Артура Миллера, который был очень высокомерным человеком, посматривающим свысока на всю голливудскую публику.

Сцену, в которой воздух, вырвавшийся из шахты нью-йоркского метро, задирает вверх белую юбку Мэрилин и обнажает ее стройные ноги, мы снимали на Лексингтон-авеню. Естественно, вокруг собралась огромная толпа зевак. А Джо Ди Маджио сидел в это время в баре со своим другом, нью-йоркским брокером Джорджем Солитером и понятия не имел, что происходит на улице. Это не помешало обозревателю светской хроники Уолтеру Брокеру написать позднее, будто Ди Маджио присутствовал при этом и хладнокровно наблюдал за заигрываниями жены с толпой. Ирония, однако, состояла в том, что напор воздуха в шахте метро был слишком слаб, чтобы поднять вверх юбку. Так что эту сцену пришлось снимать в павильоне. Вот там-то юбка Мэрилин и поднялась выше головы, но уже без свидетелей.

Мэрилин и многие члены нашей съемочной группы жили в отеле «Сен-Реджис», и они мне рассказали на следующее утро, что когда Ди Маджио прочитал колонку Брокера, между ним и Мэрилин разыгралась бурная сцена. Потому она пришла на площадку с испорченным настроением.

Работа с Мэрилин была чрезвычайно трудной. В то время она принимала, так во всяком случае утверждал ее партнер Том Эвелл, множество пилюль и из-за этого появлялась в студии с многочасовыми опозданиями. В качестве отговорок использовались такие школьные фразы: «не прозвонил будильник», «железнодорожный переезд был закрыт». Как-то она вообще сморо-

зила: «Я не могла найти студию». Студию, на которой работала шесть лет!

Не только постоянные опоздания, но и неспособность нашей звезды произнести элементарный текст парализовали работу всего коллектива. Сцену, в которой Мэрилин должна была произнести одну-единственную фразу «А где бурбон?», мы снимали шестьдесят пять раз!

Кёртис и Леммон стояли в страшно неудобных туфлях на высоких каблуках и ждали свою партнершу. «А где здесь, э... А виски есть?» — мямлила Мэрилин. Мы написали фразу о злосчастном бурбоне на двери, сделали маленькую шпаргалку. «Мэрилин, это так просто. Ты берешь записочку, читаешь ее, произносишь свою фразу, а мы в это время снимаем». «Да не хочу я ничего читать!» — сопротивлялась она. Мы снимали и снимали. Шестьдесят дублей! «Мэрилин, все хорошо! Только успокойся, не волнуйся». «Не волнуйся? О чем это ты?» — удивлялась она. Понадобилось полтора дня, чтобы снять эту несчастную сцену. И все это время Кёртис и Леммон на высоких каблуках должны были находиться на съемочной площадке. После каждого неудачного дубля она принималась рыдать, затем успокаивалась, и гример начинал поправлять ей грим. На это уходило еще двадцать минут. Но так было далеко не всегда.

Например, в начале фильма «Некоторые любят погорячее» стояла очень сложная сцена с большим диалогом. Мы снимали ее на окраине Сан-Диего в ста милях от Лос-Анджелеса. Вблизи располагался аэродром, с которого со страшным шумом взлетали самолеты. Для съемок оставались лишь короткие паузы. Я понимал, что из-за недисциплинированности нашей звезды и ее неспособности запомнить текст мы не сможем снять эпизод так, как я его задумал. Тогда было решено потратить несколько дней на репетиции. Через четыре дня я убедился, что наши актеры полностью готовы. Мы отсняли сцену за двадцать минут, несмотря на то что одни диалоги заняли две страницы.

Я где-то читал, что на съемках Мэрилин часто присутствовала дочь Страсберга, Сьюзен, и после каждого дубля она либо одобрительно кивала, либо осуждающе мотала головой, выражая свое отношение к работе. Меня это не удивляет. В борьбе против неорганизованности Мэрилин были хороши любые средства, в том числе и эта женщина в огромной черной шляпе. Они познакомились до того, как Мэрилин попала в руки ее отца.

Стала ли Мэрилин благодаря Страсбергу лучше играть? В этом я сомневаюсь. Она была бесподобной комедийной актрисой, обладала особым чувством комического диалога, великолепно двигалась, была необыкновенно пластична. Никогда больше мне не приходилось встречать такой актрисы.

При этом она могла быть чудовищно вульгарной. Помню, на съемочной площадке находились около трехсот статистов, и все ждали только ее. А в это время Мэрилин сидела в своей гримерной и читала книгу. Я послал за ней ассистентку. Она вытолкала ее за дверь со словами: «Go fuck yourself».

Неприятный эпизод случился в самом начале, когда мы смотрели отснятый материал. Мэрилин буквально взвилась: «Я не буду сниматься в этом дерьмовом фильме, пока Уайлдер не переснимет первую сцену. Кому нужен Тони Кёртис, если рядом Монро?» Неудивительно, что по окончании съемок Кёртис сказал: «Целовать Мэрилин — все равно что целовать Гитлера».

Помню, мы все томились в ожидании Мэрилин, но вместо нее на съемочной площадке появился Артур Миллер. Он предложил мне заканчивать съемки сразу после обеда, поскольку Мэрилин беременна и чувствует себя неважно. «Но, Артур, как же это возможно!? — изумился я. — Ведь мы начинаем снимать около трех часов. Что же тогда делает Мэрилин до обеда?» Миллер посмотрел на меня с возмущением, ведь, по его словам, Мэрилин уходила из гостиницы в семь утра.

Когда фильм вышел на экраны, один журналист спросил у меня, хочу ли я снова работать с Мэрилин. Я ответил, что должен сначала посоветоваться со своим врачом и бухгалтером. «Я уверен, они скажут, что я слишком стар и не слишком богат, чтобы еще раз увлечь себя в подобную авантюру».

Когда это интервью было опубликовано, я получил телеграмму от Артура Миллера. «Не могу оставить без ответа ваш выпад против Мэрилин, — писал он. — Ведь вы были поставлены в известность, что из-за беременности она не может находиться на съемочной площадке целый день. Однако вы предпочли проигнорировать этот факт. И что же? Спустя двенадцать часов после завершения съемок у нее случился выкидыш. Врач предупреждал, что она не должна работать, если чувствует недомогание. Ваши шутки, Билли, совсем не смешны. Нельзя марать красоту и человечность».

Я ему ответил так: «Дорогой Артур! Мир тесен и имеет множество ушей. Уже в первые дни съемок, когда появились слухи о непрофессиональном отношении Мэрилин к съемкам, я был буквально атакован журналистами из Лондона, Парижа и Берлина. Я их отсылал, я их сторонился, но правду скрыть трудно.

Конечно, я глубоко сожалею, что Мэрилин потеряла ребенка, однако несправедливо возлагать вину за это на съемочный коллектив. Уже в первые дни, когда признаки беременности еще не были заметны, отношение Мэрилин к партнерам оставляло желать лучшего. Ее хронические опоздания и неподготовленность к съемкам стоили нам лишних восемнадцати съемочных дней. Это вылилось в тысячи долларов и бесчисленное количество инфарктов. «Некоторые любят погорячее» был моим вторым фильмом с участием Мэрилин, и я примерно представлял, что нас ждет. Самая большая проблема Мэрилин состоит в том, что она не хочет понять проблемы других людей. Если бы журналисты решили провести блиц-интервью среди съемочной группы, они поразились бы негативному отношению сотрудников к нашей звезде. И если бы вы, Артур Миллер, были не мужем, а режиссером и сценаристом, вы лучше поняли бы мои проблемы. И чтобы поставить точку в нашей полемике, я соглашусь с тем, что душечка Мэрилин настоящая художница, а я — бестия из концентрационного лагеря. Что я могу добавить к этому и слова незабвенного Осгода Филдинга III, героя фильма «Некоторые любят погорячее»: «Никто не совершенен!»

Мы помирились с Мэрилин на приеме в честь Первого секретаря компартии Никиты Хрущева. На этот раз Мэрилин была очень пунктуальна и явилась вовремя. Я сказал ей тогда: «Я знаю, кто должен стать твоим режиссером, — Никита Хрущев». Кажется, она не обиделась.

О Мэрилин Монро написано больше книг, чем о второй мировой войне. Я догадываюсь, почему. Это был ад, но в нем стоило побывать.

Партнеры Мэрилин вспоминали о ней со смешанным чувством восторга и отвращения. Тони Кёртис, которому приходилось появляться с ней в кадре чаще других, негодовал куда больше остальных. Вообще же только благодаря Тони Кёртису и Джеку Леммону я вспоминаю о фильме без содрогания.

Джек Леммон уже в школе принял на себя роль клоуна. Он любил развлекать, любил превращаться в разных персонажей. Немалым удовольствием было для него облачиться в женское платье, надеть на себя шелковые чулки и туфли на высоком каблуке. Я не раз наблюдал, как Кертис и Леммон во время перерыва ходили в столовую. Кёртис ужасно болезненно реагировал, если кто-то за пределами съемочной площадки видел его в женском платье. Чаще всего он предпочитал съесть свой бутерброд в гримерной, только бы не выходить на люди. Леммон, наоборот, и во время перерыва продолжал играть роль. Он вертел задом, стрелял глазками и одаривал всех сладкой улыбкой. Он купался в лучах славы и заражал всех хорошим настроением.

Леммон был первостатейным комиком, а перед серьезными ролями испытывал легкое замешательство. Его лицо както по-особому заострялось, становилось скучным и обреченным. «Джек, зачем ты морщишь лицо? Складывается впечатление, что у тебя расстройство желудка. Из-за тебя у публики появятся желудочные колики!» — смеялся я над ним.

Леммон играл на Бродвее, где его и увидел Джордж Кьюкор, который искал актеров для фильма «Это должно было случиться с вами» (1954). Переход от театра к кино, от сцены к камере — как прыжок в холодную воду. Конечно, Леммон очень старался не ударить лицом в грязь. Когда

съемки первой в его жизни киносцены закончились, Кьюкор сказал: «Чудесно! Это было великолепно, мистер Леммон! Но вы не могли бы в следующий раз играть немножко меньше — действительно, чуть-чуть поменьше?» Леммон не возражал, сцену сняли во второй раз, снова Кьюкор похвалил Леммона, но при этом попросил чуть-чуть сбавить накал страстей: «Чуть-чуть поменьше!»

Сцену повторили в третий, четвертый раз... После двенадцатого дубля Леммон сказал: «Хорошо, мистер Кьюкор. Я все понимаю. Но если так пойдет дальше, скоро мне вообще будет нечего играть...» «Гениально! — вскричал Кьюкор. — Играть ничего не нужно!»

Как большинство актеров, которые пришли в кино из театра, поначалу Леммон не испытывал доверия к выразительной силе кинообразов. На сцене он всегда был на общем плане, и ему приходилось вкладывать много сил и эмоций, чтобы донести до зрителей свои переживания. В кино эту функцию выполняет камера. Я не раз убеждался, как трудно театральному актеру адаптироваться к камере. «Подумаешь, произнести две-три фразы! Мы в театре привыкли играть подряд несколько актов», — обычно думает театральный актер, однако это заблуждение. Чаще всего фильм снимается вразнобой, и мало кто из актеров может запомнить, какое эмоциональное состояние запечатлелось в конце предыдущей сцены, отснятой две недели назад. Киноактер должен уметь в считанные доли секунды перейти от одного состояния к другому, как гонщики спортивных автомобилей в мгновение ока набирают скорость сто километров в час.

И в жизни, и в кино важно уметь сохранять движение. Обратите внимание на бегуна, на пути которого возник поток автомобилей. Он не останавливается, а продолжает бежать на месте, чтобы не утратить ритма и не выпасть из движения.

Различия между Джеком Леммоном и Тони Кёртисом сразу бросались в глаза. Один привык быть клоуном и развлекать всех и вся. Другой, напротив, отличался крайней застенчивостью. Кёртис был прелестным юношей из Бруклина, родители его приехали в Америку из Венгрии. В юности он дружил с Уолтером Мэтью. Вместе они поступили в Нью-Йоркскую актерскую школу, где преподавал немецкий авангардист Эрвин Пискатор. Потом Кёртис (его настоящее имя Бернард Шварц) оказался в Голливуде и начал выступать в бесчисленных скетчах, пародируя грубый бруклинский акцент. Вообще он был блестящим имитатором, особенно удавались ему пародии на Кэри Гранта. Стоило только закрыть глаза, чтобы поверить, что слышишь самого Гранта. Я тоже не упустил возможности использовать этот талант Тони, заставив его разыгрывать на экране отпрыска семьи нефтяных магнатов Шелл.

К сожалению, в последнее время я редко встречаю Тони. Он живет на Гавайях, занимается живописью, причем очень успешно. Недавно он нанес мне визит и подарил прекрасный натюрморт. И вот что интересно: если закрыть глаза, то можно увидеть Матисса.

Перевод с немецкого Г.Красновой

Транспортное обслуживание видео- и съемочных групп.

Микроавтобусы до 8 мест. (грузо-пассаж.)

Тел.: (095) 452-91-39; 8-2-902-33-12

Человек создан для счастья!
Птица для полета, песня для баяна, бумага для ксерокса, крестик для нолика, уши для головы, дельфин для русалки, крем для обуви, ворота для барана, кнопка для вызова, тормоза для трусов, конь пони для смеха, банный лист для гербария, партия для сопрано ...
COMMUNICATION • GSM • COMMUNICATION
А телефон для разговора.
Я не знаю, как идет сигнал...
Сотовые телефоны и пейджеры самого современного европейского стандарта
Наш адрес: (в трех минутах от Кремля) уд. Никольская, 4, оф. 1
Тел. 298-0505, 298-0500, 298-0327

S U M M A R Y

PERSONALIA
A set of stuff on Vladimir KHOTINENKO — the leading post-Soviet film-maker — including portrayal by L.Maslova, followed by interview, filmography and best film list.

VICTOR MATIZEN
RUSSIA AT PLAY
Review of popular TV games.

PYOTR KULESHOV:
I AM AN INTERTAINER MAKING MY LIVING BY PERFORMANCE AT PUBLIC
Cover of popular TV-broadcasting PRIVATE GAME.

TATYANA CHEREDNICHENKO
MY HONEY-BUNNY AS COMMON GAG
Reflexion on pop singer Philip Kirkorov's spot and problems of juke-box service.

KIRILL RAZLOGOV
VICISSITUDES OF ZAPPING
TV analyst ponders over zapping.

OLEG ARONSON:
ANONYMITY AS TV LAW
Conversation of Nina Tsyrkun with philosopher of post-Classical orientation on nonverbal languages practised in talk-shows.

ALEXANDRE MASLYAKOV
SMART CLUB, FLOW OF TIME
Host of the stayed-out original domestic show SMART CLUB interviewed.

MIKHAIL SHIRVINDT
DOG-SHOW WITH HUMAN FACE
Hot dog-show link-man interviewed.

DMITRY UKHOV
DISC-JOCKEYS ON TV
Music expert on music anchors.

ALEXANDRE RUTKOVSKY
FELL IN LOVE, BEAUTIES, BUT NEVER WITH MOSCOVITES...
Review of Ukranian director Dombrovsky's film JUDENKREIS, OR ETERNAL WHEEL as a mode of discussion of Russia and Ukraine's interrelations.

KATERINA TARKHANOVA
CONSPIRATORS
Soentke Wortmann as a leader of German mainstream.

STANISLAV F. ROSTOTSKY
FEAST OF COMMON DISASTER
Review of INDEPENDENCE DAY focusing on reasons for box-office success.

VICTOR MATIZEN
SUB SPECIE ANIMAE
Review of Alexandre Sukhochev's POIGNANT AND PITIFUL LOOK.

NATALYA KOLYAKANOVA:
MY PURPOSE — LAYING-ON
Art-house star of Sukhochev's film interviewed.

NON STOP
Short reviews of films:
AGAPAE (Russia), FREEWAY (USA), BARKHANOV AND HIS BODYGUARD (Russia), FROM DUSK TILL DAWN (USA), MISSION: IMPOSSIBLE (USA), ESCAPE FROM LOS ANGELES (USA).

SERGEI LAZARUK
DIALOGUE OF FILM CULTURES
Returns of Council of Europe conference on Russian cinema intergration into European context.

EVGENY DOBRENKO
LIFE AS GENRE
Maxim Gorky's autobiopic adapted by Marc Donskoi is analysed.

MIKHAIL RYKLIN
JILLES DELEUZE: CINEMA IN THE LIGHT OF PHILOSOPHY

JILLES DELEUZE
CINEMA 1. IMAGE-MOUVEMENT
First time in Russian the French thinker's fundamental investigation of cutting prefaced by Russian philosopher.

VALENTINA MALYAVINA
HEAR ME, CLEAN AT HEART!
Next instalment of Russian film star memoirs.

BILLY WILDER
NICKNAMED LUCKY BILLY
Selected stories by film-maker.

Т. 11297

9 ИЮН 1997

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1997 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (ГОСКИНО РОССИИ),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Татьяна ИЕНСЕН
Раиса КАРМАЗИНОВА
Людмила МИШУНИНА
Елена ПЛОТКИНА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Нина ЦЫРКУН
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Дмитрий ДЕМСКИЙ

Компьютерная верстка
Ирина НИКОЛАЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51,
151-37-79

e-mail: postmaster@filmart.msk.ru
kinoart@glasnet.ru

Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет

Отдел рекламы:
Тел.: (095) 215-20-88

Сдано в набор 7.04.97
Подп. к печати 28.04.97
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч. изд. л. 15,17

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ
№ 01632 от 7.10.92

Заказ 100

ОАО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1997

В 1997 году библиотечная подписка на журнал **«Искусство кино»** осуществляется при поддержке института **«Открытое общество»**

COMMUNICATION • GSM • COMMUNICATION •

Наш адрес:

в трех минутах

от Кремля

ул.Никольская, 4, оф.1

Вы же не пещерный человек ...

Сотовые телефоны самого современного европейского стандарта

тел. 298-0505, 298-0500, 298-0327

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА –
ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

РАСЦВЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ
НА ЗАКАТЕ КИНЕМАТОГРАФА

ЧТО ПОКАЗЫВАЮТ ТЕЛЕРЕЙТИНГИ

КИНОТЕАТРЫ –
БУДЕТ ЛИ ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

статьи А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Е.ДОБРЕНКО, Н.ЗОРКОЙ,
С.КУЗНЕЦОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА,
М.ТУРОВСКОЙ, О.СЕДАКОВОЙ, А.РУТКОВСКОГО

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»**
«Я САМА» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»**
РОЛАН БЫКОВ

В РУБРИКЕ **«ПОРТРЕТЫ»**
ФЕДОР ХИТРУК
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ШТУДИИ»**
ЖИЛЬ ДЕЛЁЗ. КИНО 1. ОБРАЗ-В-ДВИЖЕНИИ

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
РОБЕР БРЕССОН

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»**
ТИМУР КИБИРОВ

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»**
БРАТЬЯ КОРДА

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»**
ВАЛЕНТИНА МАТЯВИНА. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!
СЬЮЗЕН ХИНТОН. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ

В 1997 году би
подписка на журн
«Искусство кино»
осуществляется при под
«Открытое общество»